

Université de Montréal

**Charlus entre deux sexes : les représentations du dandy et de la femme à travers
un personnage de Proust**

par
Stéphanie Hallé

11626993

Département d'études françaises
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.)
en études françaises

Avril 2005

© Stéphanie Hallé 2005



PQ

35

U54

2005

v.014

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

**Charlus entre deux sexes : les représentations du dandy et de la femme à travers
un personnage de Proust**

présenté par :
Stéphanie Hallé

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Pierre Popovic
Michel Pierssens
Andrea Oberhuber

Président-rapporteur
Directeur de recherche
Membre du jury

Mémoire accepté le :15/06/05.....

Sommaire

À partir des figures du dandy et de la femme – telles qu’elles se construisent dans *À la recherche du temps perdu* (1913-1927) à travers le personnage du baron de Charlus et telles qu’elles apparaissent dans l’imaginaire de l’époque –, nous tentons dans ce mémoire de déterminer la position historique de Marcel Proust, qui a écrit au début du XX^e siècle une œuvre dont l’objet est la société française de la fin du XIX^e siècle.

Dans un premier chapitre, nous étudions le dandysme de Charlus, qui se manifeste autant à travers son apparence que son attitude et ses goûts et qui l’inscrit dans la lignée des nombreux dandys et esthètes dont la littérature du XIX^e siècle abonde. Or, le dandysme du baron constitue également un masque derrière lequel se cache un tout autre aspect de sa personnalité.

La seconde partie de ce mémoire traite justement de cet autre moi – la femme – qui se révèle d’abord discrètement et qui, au fil des pages, s’avère de plus en plus envahissant. Cette féminité incontestable de Charlus, que nous observons dans son apparence ainsi que dans sa personnalité et ses inclinations, nous permet encore de rapprocher Proust du XIX^e siècle puisque, en créant le moi féminin du baron, le romancier a puisé à même la représentation que ce siècle a donnée de la femme.

Enfin, dans un troisième temps, nous nous intéressons aux liens qu’entretiennent le dandy et la femme et, à travers les questionnements qu’ils soulèvent relativement au « genre », à l’androgynie et au sujet moderne, nous tentons de cerner l’originalité de Proust et montrons comment il appartient aussi au XX^e siècle.

Mots-clés : Marcel Proust – dandy – femme – histoire des représentations –
littérature fin-de-siècle

Abstract

Following the figures of the dandy and the woman – such as they appear in *À la recherche du temps perdu* (1913-1927) through the baron de Charlus and in the art and literature of the late nineteenth and early twentieth-centuries –, we propose in this dissertation to define the historical position of Marcel Proust, who wrote in the early twentieth-century a novel in which he pictures the *fin de siècle* society.

In the first chapter, we investigate Charlus' dandyism, which shows itself as much in his appearance as in his attitude and his tastes and which makes him belong to the nineteenth-century's vast literary répertoire of dandies and aesthetes. However, we manage to show that Charlus' dandyism is also a mask hiding quite a different side of his personality.

The second chapter of this dissertation deals with this very other self – the woman – which appears at first discreetly but which, page after page, invades more and more the baron's personality. Charlus' undeniable femininity, which reveals itself through his appearance, his behaviour and his tastes, allows us again to bring Proust nearer to the nineteenth-century since, by creating the baron's female side, the novelist drew his inspiration from the image that this century has given of femininity.

Finally, our third chapter treats of the links between the dandy and the woman and – through the interrogations that they raise relatively to gender, androgyny and the modern self – manages to define Proust's originality and shows how he also belongs to the twentieth-century.

Key words : Marcel Proust – dandy – woman – history of representations – *fin de siècle* literature

Table des matières

Remerciements	vii
Introduction	1
I. Charlus dandy	8
Dandysme et apparence chez Charlus	10
Dandysme et attitude chez Charlus	15
Dandysme et goûts chez Charlus.....	24
Le dandysme comme masque	32
II. Charlus femme	35
Féminité et personnalité chez Charlus	36
Féminité et apparence chez Charlus	45
Féminité et goûts chez Charlus	53
III. Charlus dandy et femme	62
Une nouvelle interprétation du dandy.....	62
L'« homme-femme »	68
« <i>Je est un autre</i> »	80
L'entre-deux	83
Conclusion	86
Bibliographie	96

Remerciements

Je tiens à remercier chaleureusement

mon directeur de recherche, Michel Pierssens, dont le vaste savoir ainsi que la disponibilité et la générosité exceptionnelles m'ont été fort précieux tout au long du travail d'écriture de ce mémoire ;

mes parents, Jacques Hallé et Chantal Nolet, pour leurs encouragements constants ainsi que leur soutien inconditionnel et indispensable ;

et Jean-François, pour sa compréhension, sa complicité, ses conseils et sa confiance inébranlable en moi.

Je remercie aussi le CRSH de la bourse octroyée pour la rédaction de ce mémoire.

INTRODUCTION

« Il y avait d'ailleurs deux M. de Charlus, sans compter les autres. »
(III, 861)

À la recherche du temps perdu impressionne par l'ampleur de ce qui y est peint – fresque de la Belle Époque, vie d'un homme, de sa plus tendre enfance jusqu'à la découverte tardive de sa vocation d'écrivain –, mais aussi par les moyens multiples et variés que Marcel Proust a déployés pour le peindre et ainsi conférer à l'œuvre une densité et une richesse exceptionnelles, voire inégalées. Impressionnant aussi est l'espace couvert, dans les bibliothèques, par les ouvrages critiques consacrés à celui que l'on considère souvent comme le plus grand romancier du XX^e siècle. Si l'abondante et imposante critique de l'œuvre proustienne peut donner de prime abord l'impression que tout a été dit sur le sujet, une consultation plus attentive de ce corpus permet toutefois d'y déceler certaines lacunes. D'une part, les études littéraires proustiennes sont traditionnellement axées sur l'aspect intimiste et psychologique de l'œuvre. Une certaine tendance à isoler les chefs-d'œuvre de leur

contexte et à croire qu'ils apparaissent par « génération spontanée¹ » semble avoir longtemps prévalu parmi les critiques qui se sont intéressés à Proust et qui l'ont donc étudié en-dehors de son époque. En outre, ce type de critique a généré une quantité d'ouvrages dont certains sont très intéressants, mais dont beaucoup aussi finissent par ressasser les mêmes objets d'étude, comme en fait foi la récurrence d'ouvrages portant, par exemple, sur le style de l'auteur, sur la fonction du temps, des arts, de la mémoire. dans la *Recherche*. La tendance inverse, apparue au cours des dernières décennies et consistant à recontextualiser Proust, donne souvent lieu à des lectures sociologiques de la *Recherche*, qui semblent oublier la spécificité littéraire de leur objet et attribuer au texte le statut de compte rendu purement objectif de la réalité. Apparaît dès lors la pertinence de travaux qui traitent de cette œuvre en rapport avec le contexte littéraire et social du tournant du siècle, mais tout en conservant une attention constante et étroite au texte. C'est la perspective que nous souhaitons adopter dans notre travail, puisqu'il portera sur le personnage central qu'est le baron de Charlus en tant que porteur d'une dualité à la fois psychologique et historique. D'une part, nous nous éloignerons de ce qui s'est déjà écrit au sujet de Charlus, souvent réduit à son orientation sexuelle et inspirateur de maintes études tant biographiques que morales, psychanalytiques, philosophiques et narratives sur le traitement de l'homosexualité chez Proust. D'autre part, nous mettrons en lumière un

¹ Les grands écrivains sont souvent ceux qui réussissent à réaliser l'œuvre que leurs confrères ont en vain tenté d'écrire et qui, reprenant une matière commune et se nourrissant d'œuvres antérieures, réussissent à traiter la première et à dépasser les secondes de manière à créer un chef-d'œuvre. Plutôt que les premiers, ils peuvent être vus comme les derniers d'une longue lignée, l'aboutissement triomphant, la réussite ultime qui survient après de nombreuses tentatives. D'ailleurs, selon Proust, « il semble que l'originalité d'un homme de génie ne soit que comme une fleur, une cime superposée au même moi que celui des gens de talent médiocre de sa génération ». *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, éd. de P. Clarac et Y. Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 305.

aspect souvent négligé mais pourtant fondamental du roman, à savoir que bien que rédigé au début du XX^e siècle et annonciateur de certains grands enjeux des décennies à venir, celui-ci est né d'une observation, d'une réflexion et d'une analyse d'une ampleur inégalée dont l'objet est la société fin-de-siècle. Nous verrons ainsi notamment comment l'œuvre de Proust, même si elle y met un terme et la dépasse largement, participe en fait de l'expérience littéraire décadente.

Nous l'avons mentionné, de très nombreuses études ont été consacrées au thème de l'homosexualité dans l'œuvre de Proust ; elles ont souvent limité son représentant le plus visible, le baron de Charlus, à son orientation sexuelle et à sa féminisation spectaculaire. Cependant, très peu de travaux ont tenté de mettre au jour d'autres côtés – le dandysme, par exemple – de ce personnage pourtant fort complexe, et aucun n'a cherché à rapprocher les différents versants de sa personnalité. Selon nous, la présence chez Charlus de deux facettes de prime abord contradictoires, à savoir celles du dandy et de la femme, constitue sa dualité fondamentale. Postulant comme Proust que chaque individu possède plusieurs moi, nous nous intéresserons à ceux qui, chez Charlus, nous semblent les plus significatifs et déterminants pour la compréhension de ce personnage si fascinant.

Nous analyserons ainsi plusieurs des apparitions les plus significatives de Charlus dans la *Recherche* afin de déterminer comment, par son apparence, son langage, son attitude, ses relations avec les autres personnages ainsi que les commentaires narratifs dont il est l'objet, se construisent chez lui le dandy et la femme. Mais il s'agira

également pour nous de les examiner relativement à leur historicité, c'est-à-dire de les appréhender dans leurs rapports avec les représentations que la littérature et la culture de l'époque en ont données, car le dualisme qu'ils instaurent dans la personnalité de Charlus pourrait bien participer de l'écart historique qui réside au creux de l'œuvre proustienne et l'écartèle entre le XIX^e et le XX^e siècles. En plus des ressources de l'analyse littéraire, celles de l'histoire des représentations seront régulièrement mobilisées, car nous confronterons les figures de la femme et du dandy telles que Proust les présente dans la *Recherche* et à travers Charlus à celles qui s'observent dans certaines des œuvres littéraires les plus représentatives de l'époque. Nous procéderons alors de manière dialectique. Ainsi, dans un premier chapitre, nous tenterons de déterminer comment Proust a fait de son personnage un dandy et ce, d'après les définitions que Baudelaire et Barbey d'Aurevilly ont données du dandysme, en comparaison aussi avec certaines figures appartenant au répertoire littéraire des dandys et des esthètes décadents qui foisonnent au XIX^e siècle. Dans un deuxième temps, nous analyserons la représentation que l'auteur offre de la féminité de Charlus et nous la confronterons à la conception que la littérature et l'imaginaire de la seconde moitié du XIX^e siècle ont donnée de la femme. Enfin, la dernière partie de notre travail réunira les deux types étudiés précédemment et séparément et s'interrogera sur leur co-présence chez un même personnage ainsi que sur les liens que ces deux figures entretiennent. Surgiront notamment de cette étude des interrogations et des réflexions sur les notions d'androgynie et de « genre » ainsi que sur le sujet moderne, qui nous amèneront à considérer le traitement que Proust en fait relativement à celui que la culture du XX^e siècle leur réserve. Cette constante mise en

parallèle du texte et du contexte littéraire nous permettra alors de cerner les emprunts ainsi que les transformations que Proust effectue, de voir comment il reprend certains thèmes propres au XIX^e siècle et comment il les renouvelle en se rapprochant davantage du XX^e siècle. Nous pourrions enfin vérifier notre hypothèse principale, qui veut qu'entre les deux figures dont nous étudierons les représentations il y ait non seulement la personnalité duelle de Charlus, mais aussi une dénivellation historique qui partage l'œuvre proustienne entre le XIX^e siècle, celui du règne littéraire du dandy, de la femme fatale et de l'androgynie, et le XX^e siècle, celui du sujet moderne pluriel et écartelé et de l'importante remise en question de l'identité sexuelle. Apparaîtrait ainsi à travers le dualisme de Charlus celui de Proust lui-même, c'est-à-dire que Charlus déchiré entre deux sexes serait le contrepoint du « Proust entre deux siècles » qu'évoque Antoine Compagnon.

L'ouvrage d'A. Compagnon, *Proust entre deux siècles*, nous servira d'ailleurs d'exemple ou du moins d'inspiration, car il fait partie de ces rares études qui plongent au cœur de l'œuvre proustienne tout en remontant fréquemment à la surface afin d'établir entre elle et son époque des liens fort intéressants². L'auteur y manifeste une conception de l'œuvre littéraire et de son sens que nous partageons et qui est à la base de l'approche que, tout comme lui, nous adoptons pour étudier la

Recherche :

Le sens gisant au tréfonds de l'œuvre, certes irréductible, dont l'irréductibilité est à l'origine de la pluralité des lectures, ne saurait être absolument vide, et les contenus ne sont pas à ce point indifférents à la forme. Si l'œuvre est une

² Mentionnons également le riche et brillant ouvrage de J. E. Rivers intitulé *Proust and the Art of Love. The Aesthetics of Sexuality in the Life, Times and Art of Marcel Proust*, New York, Columbia University Press, 1980.

structure ouverte, cela suppose qu'au départ elle ne soit pas rien, et il y a là un moyen de replacer le fait littéraire pur dans le contexte historique sans nécessairement l'y réduire³.

C'est même sa compréhension du roman proustien plus particulièrement qui l'amène vers sa méthode, car cette œuvre est pour lui le roman de l'entre-deux (à la fois structurel, formel et historique) et c'est dans cet écart que réside sa pluralité de sens,

C'est pourquoi on ne peut pas faire l'économie d'une étude de l'œuvre dans son présent, non pour la reconduire à un sens historique comme à une référence stable et seule vraie, mais pour apprécier sa défaillance dans son présent, sa discordance entre ce qui, en elle, appartient au passé et ce qu'elle annonce de l'avenir⁴.

Pour s'interroger ainsi sur la position de Proust entre le XIX^e et le XX^e siècles et lier la pluralité de sens intrinsèque de l'œuvre à sa discordance perceptible dans son présent, A. Compagnon adopte une méthodologie qui combine analyse littéraire et histoire littéraire. Il y adjoint ce qu'il appelle un « sentier de traverse », soit la critique génétique, par laquelle il montre souvent que les brouillons de Proust sont plus proches de l'imaginaire fin-de-siècle et d'une représentation décadente de certains motifs, mais aussi que le romancier a opéré une transformation dans la représentation de ces motifs lors de la version finale. Notre méthodologie se rapprochera de celle d'A. Compagnon, mis à part le fait (déterminant) que nous ne recourrons pas à l'étude génétique. En outre, non seulement les motifs typiquement fin-de-siècle auxquels il confronte la *Recherche* diffèrent-ils de ceux que nous analyserons, mais surtout nous croyons qu'il subsiste dans le texte final – quoique peut-être moins explicitement que dans les brouillons – certains échos du XIX^e siècle. Ceux-ci coexistent avec des représentations relevant davantage du XX^e siècle.

³ Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil, 1989, p. 15.

et peuvent être mis au jour par une étude comme celle que nous tenterons sur Charlus. Bref, il s'agira pour nous de faire signifier la figure du dandy et celle de la femme telles qu'elles apparaissent chez Charlus et, finalement, « à travers le rapprochement de deux ordres d'observations, les unes relatives [non pas à l'histoire du texte, comme le fait A. Compagnon, mais plutôt à l'analyse du texte], les autres à l'histoire des représentations, d'apercevoir la place de Proust entre la décadence et la modernité ⁵ ».

Voilà donc comment nous souhaitons procéder dans ce travail, soit en recourant à une méthode qui n'est pas fondée sur une grille d'analyse précise et exhaustive, mais plutôt sur une manière particulière d'aborder et d'interroger le texte littéraire. Démarche qui nous rapprochera d'ailleurs peut-être de celle que Proust souhaitait et qu'il a lui-même appliquée dans son essai *Contre Sainte-Beuve*, où il étudie certains textes de Nerval, de Baudelaire et de Balzac, c'est-à-dire une méthode qui questionne les œuvres avec une passion manifeste et qui requiert de la part du critique une fidélité à l'auteur étudié ainsi qu'« une faculté de sentir, jusque dans les moindres nuances ou faiblesses de l'écriture, une sensibilité étrangère⁶ ».

⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁵ *Ibid.*, p. 19.

⁶ Bernard de Fallois, « Préface » dans Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1954, p. 32.

CHAPITRE I : CHARLUS DANDY

Figure marquante et récurrente du XIX^e siècle, le dandy, s'il naquit en Angleterre, connut outre-Manche une fortune extraordinaire. Avant même la première moitié du siècle, il régnait incontestablement dans les salons français, en plus d'avoir envahi l'imaginaire et fait une entrée remarquée dans la littérature grâce à Balzac et à Stendhal, dont les premiers personnages de dandy connurent une postérité remarquable. Cependant, victime du temps et d'une société en proie à de profonds bouleversements, c'est affaibli que ce curieux être entra dans le XX^e siècle. Ainsi, dans la *Recherche*, Proust dépeint un monde où le dandysme brille de ses derniers feux. Or, avec Charlus comme source, ceux-ci n'en sont pas moins éblouissants.

À titre de précision, nous voudrions mentionner que, pour étudier ce cas particulier et fort intéressant de dandysme, nous nous référerons, outre à l'œuvre proustienne elle-même, à certains portraits que nous fournit le XIX^e siècle. Le dandysme historique, s'il procure des exemples de dandys « en action » et a grandement inspiré les écrivains, nous intéressera moins en raison de son caractère anecdotique. Nous lui préférons les spécimens qui fourmillent dans la littérature de l'époque et ceux qui, idéalisés et mythifiés, prennent forme à la lecture des théoriciens du dandysme que furent Baudelaire et Barbey d'Aurevilly. Magnifiés par la littérature, ces dandys nous paraissent plus riches et plus exemplaires, voire plus vrais.

Enfin, avant d'entrer dans le vif du sujet, nous donnerons une dernière précision méthodologique : ce sont les trois règles du comportement dandy édictées par Simone François qui nous ont servi de critères de base pour analyser dans ce chapitre le personnage de Charlus. Assez précis pour ne pas inclure d'autres types que le dandy et assez large pour ne pas exclure certains de ses représentants, ce code de conduite constitue également une définition du dandysme. Soulignons par ailleurs qu'« à ces règles, [qui ne déterminent que l'attitude, le comportement,] la personnalité proprement dite peut donc échapper »⁷ et faire en sorte que chaque dandy a sa manière personnelle d'obtenir le comportement visé et que le résultat, évidemment variable, peut parfois sortir un peu du cadre strictement (et artificiellement) délimité du dandysme. Par exemple, nous verrons que l'excès d'égotisme et la vulgarité assumée de Charlus participent de l'attitude insolente que se doit d'avoir tout dandy, mais le font parfois aller au-delà de la provocation et de la marginalité insolente du dandysme classique. Mais venons-en aux règles. La première, qui exhorte à « feindre d'accorder une importance insolite à ses gestes, à ses démarches, à son maintien, à tout ce qui caractérise l'apparence de l'individu »⁸, a trait au culte de soi-même ainsi qu'à une vision esthétisante du moi et consiste en une « mise en représentation de l'individu »⁹. La seconde, qui prescrit, « en société, [de] heurter les valeurs reçues, sans jamais rompre avec elles »¹⁰, montre les limites du dandysme : la nécessaire transgression des conventions sociales ne doit jamais s'accompagner d'une rupture car, nous le verrons, le dandy a fondamentalement

⁷ Simone François, *Le dandysme et Marcel Proust : de Brummell au baron de Charlus*, Bruxelles, Palais des Académies, 1956, p. 22.

⁸ *Ibid.*, p. 26.

⁹ Patrick Favardin et Laurent Bouëxière, *Le dandysme*, Lyon, La manufacture, 1988, p. 132.

besoin de la société et des valeurs établies. La troisième règle, enfin, recommande de « s'efforcer à l'impassibilité »¹¹, arme défensive du dandy contre les réactions haineuses que ne manque pas d'entraîner son attitude provocante en même temps que signe de sa propre supériorité : se dominer soi-même, n'est-ce pas aussi dominer les autres ? Bien qu'elles touchent à différents côtés du comportement dandy, ces prescriptions montrent toutes ce qu'il y a d'artifice, de « bluff », de jeu dans le dandysme qui, « performance of a highly stylized, painstakingly constructed self »¹², ne peut exister sans public.

DANDYSME ET APPARENCE CHEZ CHARLUS

En débutant par l'apparence notre étude sur le dandysme de Charlus, nous ne voulons surtout pas insinuer que le dandy se définit uniquement ou principalement par un grand souci du bien paraître. À ce sujet, Baudelaire nous a bien mise en garde : « Le dandysme n'est [...] pas, comme beaucoup de personnes peu réfléchies le croient, un goût immodéré de la toilette et de l'élégance matérielle ¹³ ». Simplement, d'un point de vue strictement chronologique, avant même d'étonner par ses paroles insolentes, son air hautain ou ses goûts raffinés, le dandy provoque un effet grâce à son élégance. Il ne s'agit pas de sa part, comme il en fut longtemps accusé, de superficialité ou de frivolité, mais bien d'une incessante quête du Beau, qui passe notamment par sa

¹⁰ Simone François, *op. cit.*, p. 28.

¹¹ *Ibid.*, p. 29.

¹² Rhonda K. Garelick, *Rising Star. Dandyism, Gender and Performance in the Fin de Siècle*, Princeton, Princeton University Press, 1998, p. 3.

¹³ Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne* dans *Œuvres complètes*, éd. de M. A. Ruff, Paris, Seuil, 1968, p. 560.

propre personne. Pour Baudelaire, les vêtements expriment la conception que l'homme se fait de l'idéal : « L'idée que l'homme se fait du beau s'imprime dans tout son ajustement, chiffonne ou raidit son habit, arrondit ou aligne son geste, et même pénètre subtilement, à la longue, les traits de son visage. L'homme finit par ressembler à ce qu'il voudrait être¹⁴ ».

Ainsi, lorsqu'il aperçoit devant le casino de Balbec celui qu'il ne sait pas encore être le fameux baron de Charlus, le jeune Marcel ne manque pas d'être frappé par sa singulière et remarquable élégance : « sa mise extrêmement soignée était beaucoup plus grave et beaucoup plus simple que celles de tous les baigneurs que je voyais à Balbec¹⁵ ». Plus tard dans la même journée, le jeune homme aura de nouveau l'occasion d'admirer le baron dans ses plus beaux atours. Afin de montrer la grande importance que Charlus accorde à son habillement, Proust le présente vêtu d'un nouveau costume, plus sombre mais tout aussi sobre. Les réflexions du narrateur, qui en conclut que « la véritable élégance est moins loin de la simplicité que la fausse » (I, 753), prouvent à quel point Charlus incarne alors le parfait dandy puisqu'elles font écho à celles de Baudelaire qui affirme que, aux yeux du dandy, « la perfection de la toilette consiste [...] dans la simplicité absolue, qui est, en effet, la meilleure manière de se distinguer »¹⁶. Tenant d'un dandysme « classique », Charlus se situe à mille lieues des tenues exubérantes et clinquantes des esthètes de la fin du siècle. Véritable dandy, « sa singularité est absolue en essence, mais retenue en substance, car il ne

¹⁴ *Ibid.*, p. 547.

¹⁵ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, tome I, p. 752. Toutes les citations tirées de la *Recherche* renvoient à l'édition de la Pléiade en 3 volumes.

¹⁶ Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 560.

doit jamais tomber dans l'excentrique, qui est une forme éminemment imitable »¹⁷. Son élégance simple, harmonieuse et grave, qui le différencie immédiatement de tous les autres hommes, est donc celle qui convient le mieux à l'être épris de distinction qu'est le dandy. Par ailleurs, si elle paraît aller de soi, elle est l'aboutissement d'un travail des plus méticuleux, car « il est toujours plus aisé de forcer la note que de parvenir à cette union de la sobriété et de la distinction, d'accorder l'extrême recherche avec la rigueur¹⁸ ». Il s'agit donc d'une simplicité étudiée, calculée, qui ne doit aucune de ses nuances au hasard. Le narrateur ne s'y est d'ailleurs pas trompé, lui qui décrit la tenue de Charlus comme le résultat d'une discipline qu'il s'imposerait. De même qu'il doit s'efforcer à l'impassibilité et réfréner ses passions¹⁹, le dandy doit aussi réprimer les excès vestimentaires. Les expressions employées par Proust, notamment « il se l'interdisait », « obéissance », « régime », « goût maté », « concession », « liberté qu'on n'ose prendre » (I, 753), placent effectivement l'habillement du baron sous le signe du respect d'un code rigoureux et exigeant, champ sémantique qui semble faire écho à de nombreux passages des écrits baudelairiens, où l'auteur proclame que « le Dandy doit aspirer à être sublime sans interruption ; il doit vivre et dormir devant un miroir²⁰ » et que toutes les conditions matérielles compliquées auxquelles il doit se soumettre, par exemple la continuelle irréprochabilité de sa toilette, ne constituent au fond « qu'une gymnastique propre à fortifier la volonté et à discipliner l'âme²¹ ».

¹⁷ Roland Barthes, « Le dandysme et la mode », cité par Émilien Carassus, *Le mythe du dandy*, Paris, Armand Colin, 1971, p. 313.

¹⁸ Émilien Carassus, *op. cit.*, p. 28.

¹⁹ Dans le chapitre « Le dandy » du *Peintre de la vie moderne*, Baudelaire rapproche explicitement dandysme et stoïcisme.

²⁰ Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu* dans *Œuvres complètes*, p. 630.

²¹ *Id.*, *Le Peintre de la vie moderne* dans *Œuvres complètes*, p. 560.

Cette simplicité garante de l'élégance n'exclut pourtant pas, chez le dandy, la présence d'un détail insolite, original et souvent fort significatif. À l'instar de Baudelaire qui, voulant évoquer l'Ancien Régime, porta bottes vernies, gants roses et habit d'une coupe inhabituelle²², Charlus, lors d'une soirée chez la princesse de Guermantes, exhibe sur son habit noir et blanc une tache rouge qui n'est autre que « la croix en émail blanc, noir et rouge de Chevalier de l'Ordre religieux de Malte » (II, 652). Avec cet accessoire prestigieux, le dandy clame son appartenance à une élite. Si ce message demeure mystérieux pour les profanes, il est en revanche clair aux yeux des initiés, tout comme la qualité du costume de Charlus est constituée de mille « riens qu'un couturier seul eût discernés » (II, 652). Le raffinement exquis du dandy, qui ne s'adresse manifestement pas au commun des mortels, ne peut être compris et admiré à sa juste valeur que par un nombre restreint de spécialistes et de connaisseurs.

En fait, nous pourrions dire que ce sont les individus dotés d'une sensibilité artistique qui sont les plus à même de goûter la mise gracieuse et harmonieuse des dandys puisque ceux-ci, qui « n'ont pas d'autre état que de cultiver l'idée du beau dans leur personne²³ », finissent par devenir leur propre œuvre d'art. Le dandysme est bel et bien, comme l'avance Barthes²⁴, une création. Plusieurs historiens rapportent d'ailleurs que Brummell, qui « fut le Dandysme même²⁵ », se plaisait à répéter : « It is my folly that is the making of me ». Se créer soi-même, se faire, comme l'artiste

²² Simone François, *op. cit.*, p. 162.

²³ *Ibid.*, p. 559.

²⁴ Roland Barthes, « Le dandysme et la mode », cité par Émilien Carassus, *op. cit.*, p. 313.

élabore une œuvre. Ainsi, Charlus revêt un costume aux lignes sobres et aux couleurs harmonieuses comme un peintre exposerait une toile savamment composée, à la différence que le baron fait figure à la fois de créateur et de création, voire de chef-d'œuvre car le narrateur, après avoir eu « tout le loisir [...] d'admirer la volontaire et artiste simplicité [du] frac [de Charlus] », n'hésita pas à le comparer à « une « Harmonie » noir et blanc de Whistler » (II, 652), rien de moins.

Dans un même ordre d'idées, l'habitude de Charlus de recourir au « fard, [à la] poudre de riz fixée par le cold cream sur le bout du nez, [au] noir sur les moustaches » (II, 861) contribue à son apparence de dandy. Si le maquillage exerce aussi sans nul doute une fonction de camouflage, de protection, de masque qui cache et soustrait aux autres la vraie nature du baron, nous retiendrons ici qu'il participe pleinement de la volonté d'*artifice* du dandy et donc aussi de sa quête de Beauté car, pour lui, la seconde naît invariablement du premier. Dans « Éloge du maquillage », texte de référence en matière d'artificialité, Baudelaire fait d'ailleurs littéralement le procès de la nature comme productrice et étalon de beauté. Selon lui, le maquillage ne doit pas avoir pour but vulgaire et stérile l'imitation de la nature, mais au contraire doit permettre de la surpasser, et il le peut notamment parce qu'il « rapproche immédiatement l'être humain de la statue, c'est-à-dire d'un être divin et supérieur²⁶ », c'est-à-dire aussi d'une œuvre d'art. Partageant cette vision et s'y conformant, le dandy introduit l'artifice dans son apparence personnelle et en vient à exister comme une œuvre d'art, puisqu'il n'a d'autre profession que de cultiver l'idée

²⁵ Jules-Amédée Barbey d'Aurevilly, *Du dandysme et de George Brummell*, éd. de M.-C. Natta, Bassac, Plein chant, coll. « L'atelier du XIX^e siècle », 1989 [1844], p. 98.

du Beau dans son être et qu'il n'est de Beau, dans l'esthétique du dandy, que dans la mesure où il arrive à s'élever au-dessus de la nature.

En terminant, signalons que, dans la vision esthétisante du moi et du monde qui est celle du dandy, les besoins primaires sont élevés au rang d'expérience esthétique. Dénué de sa simple fonction utilitaire, l'habillement se voit investi de nouvelles connotations et d'une double efficacité. D'une part, comme nous l'avons vu, il exprime le travail artistique. D'autre part – et il s'agit sans doute là de son rôle le plus important –, il est le signe ostentatoire de la suprématie du dandy. Voilà pourquoi un critique comme Domna C. Stanton a pu voir le dandysme comme un système dans lequel le moi constitue un ensemble cohérent de signes qui doivent émettre à l'unisson le provocant message de la supériorité du dandy²⁷.

DANDYSME ET ATTITUDE CHEZ CHARLUS

Cette certitude quant à sa prééminence absolue ne s'observe toutefois pas que dans l'apparence du dandy, elle semble aussi conditionner toute sa conduite. En effet, cette dernière prend sa source dans les sentiments – feints ou non, on ne sait jamais avec le dandy – très exacerbés d'amour-propre et d'orgueil qui animent ce singulier personnage et qui paraissent en tout temps lui dicter son comportement. Chez Charlus, cette fierté et cette vertigineuse estime de soi sont particulièrement

²⁶ Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 562.

²⁷ Domna C. Stanton, *The Aristocrat as Art : A Study of the Honnête Homme and the Dandy in Seventeenth and Nineteenth-Century French Literature*, New York, Columbia University Press, 1980, p. 7.

spectaculaires et entretiennent sans doute un rapport avec son appartenance à la noblesse. D'ailleurs, le dandysme lui-même ne manque pas de liens avec l'aristocratie, que Baudelaire a déjà explicités. Effectivement, le dandy qu'il présente, dans le chapitre qu'il lui consacre, comme un homme riche, élevé dans le luxe et oisif n'est évidemment pas sans rappeler l'aristocrate. Il définit même le dandysme comme une « caste [...] hautaine » dont les représentants partagent une « supériorité aristocratique d'[...]esprit²⁸ ». Outre qu'il témoigne des opinions politiques de Baudelaire²⁹, le rapprochement avec l'aristocrate tient à ce que, comme le dandy, il fait partie d'une catégorie d'individus d'élite et d'exception, renvoie à « une notion de sélection et de prééminence »³⁰ ainsi qu'à l'idée de raffinement et d'élégance. Et s'il en promeut un type nouveau et inédit, le dandysme baudelairien n'en calque pas moins le modèle de l'aristocratie traditionnelle. Par ailleurs, la fierté nobiliaire de Charlus est toujours exprimée avec le plus parfait art dandy, c'est-à-dire avec une insolence inouïe qui sert surtout à rappeler à son interlocuteur la distance qui les sépare et à le renvoyer à la médiocrité de sa propre condition. L'orgueil de l'aristocrate cède le pas à l'impertinence du dandy. Par exemple, aux Verdurin, impressionnés par le marquisat des Cambremer au point de dédaigner le « simple » titre de baron, Charlus répondra, avec un orgueil splendide et surtout une indulgence ironique des plus savoureuses : « Permettez, [...] je suis aussi duc de Brabant, damoiseau de Montargis, prince d'Oléron, de Carency, de Viareggio et des Dunes.

²⁸ Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 560.

²⁹ Du moins celles qu'il consigne dans ses journaux intimes, où il critique avec virulence l'égalité, la démocratie ainsi que le nivellement des valeurs et des goûts aristocratiques par l'argent et où nous pouvons, entre autres, lire : « Vous figurez-vous un Dandy parlant au peuple, excepté pour le bafouer ? Il n'y a de gouvernement raisonnable et assuré que l'aristocratique. Monarchie ou république basées sur la démocratie sont également absurdes et faibles ». *Mon cœur mis à nu dans Œuvres complètes*, p. 633.

D'ailleurs, cela ne fait absolument rien. Ne vous tourmentez pas, [...] j'ai tout de suite vu que vous n'aviez pas l'habitude » (II, 942).

Par ailleurs, il nous faut absolument signaler que l'attitude qu'adopte à son égard l'entourage de Charlus tend à confirmer cette très haute opinion qu'il a de lui-même. En effet, c'est lui qui, depuis sa jeunesse, donne le ton et fait la loi. À force de participer aux réunions mondaines, le narrateur constate que le baron est, dans le Faubourg St-Germain, « un être absolument privilégié, recherché, adulé par la société la plus choisie » (II, 693). Fort de cette influence et de cette fascination extraordinaires qu'il exerce, Charlus se voit investi de la légitimité de pouvoir (presque) tout se permettre. Aussi le verra-t-on, en bon dandy, faire montre à de nombreuses reprises d'une indifférence glaciale et méprisante, qui a l'effet d'une douche froide et renseigne instantanément ceux qui en sont victimes sur le peu de cas qu'il fait d'eux. Lors d'une petite réception donnée par Mme de Villeparisis, le jeune Marcel, qui fait ses débuts dans le monde, sera l'un d'eux. Tentant par tous les moyens d'attirer l'attention de Charlus afin de le saluer, il est souverainement ignoré par le baron, ce qui l'oblige à tourner autour de lui en un ridicule ballet. Il ne recevra finalement comme réponse qu'une morgue et un dédain incroyables :

Je me décidai à lui dire bonjour, et assez fort, pour l'avertir de ma présence, mais je compris qu'il l'avait remarquée, car avant même qu'aucun mot ne fût sorti de mes lèvres, au moment où je m'inclinai, je vis ses deux doigts tendus pour que je les serrasse, sans qu'il eût tourné les yeux ou interrompu la conversation (I, 759).

³⁰ Émilien Carassus, « Dandysme et aristocratie », *Romantisme*, n° 70, 1990, p. 25.

L'une des scènes qui précèdent la réunion chez la marquise de Villeparisis montre elle aussi que l'impassibilité dont fait preuve le baron n'est jamais de la pure indifférence, mais s'accompagne invariablement de hauteur et de mépris. Ainsi, après que le narrateur l'a surpris en train de le regarder à la dérobée, Charlus s'empresse de se donner une contenance et, pour ce faire, recourt à l'attitude du dandy. Il ne se contente pas, « par sa nouvelle attitude, [d']exprimer la distraction et le détachement », mais « il cambr[e] [aussi] sa taille d'un air de bravade, pin[ce] les lèvres, rel[ève] ses moustaches et dans son regard ajust[e] quelque chose d'indifférent, de dur, de presque insultant » (I, 752).

Conséquence de cette impassibilité à laquelle il aspire, non seulement Charlus apparaît-il d'une superbe indifférence face à l'Affaire Dreyfus, qui passionne et polarise toute la France, mais surtout il feint une ignorance pleine de dédain : « Je crois que les journaux disent que Dreyfus a commis un crime contre sa patrie, je crois qu'on le dit, je ne fais aucune attention aux journaux ; je les lis comme je me lave les mains, sans trouver que cela vaille la peine de m'intéresser » (II, 288). Blasé, bien au-dessus des hommes qui s'entre-déchirent, le baron en rajoute et affirme au narrateur que, selon lui, « le crime est inexistant », parce que Dreyfus ne pourrait trahir la France, n'étant pas Français ! « Tel [est] le mépris qu'il éprouv[e] et surtout qu'il v[eut] manifester pour l'agitation des hommes, que M. de Charlus, au milieu de ce drame bouleversant, ne laiss[e] pas échapper l'occasion de formuler un paradoxe dont les termes [sont] aussi vexatoires pour l'une que pour l'autre partie³¹ ».

Il ne faudrait toutefois pas croire que Proust donne invariablement à Charlus un air impassible teinté de mépris. La conduite du baron serait alors prévisible, or le dandy incarne « le plaisir d'étonner et la satisfaction orgueilleuse de ne jamais être étonné »³². Il sait se montrer fin discoureur et parfois même prodiguer quelques compliments, d'autant plus appréciés qu'ils sont rares et bien tournés. Mais le ou la téméraire qui ose aborder Charlus sait qu'il ou elle risque à tout moment d'essuyer un affront, car l'insolence est l'outil (l'arme ?) privilégié du dandy pour marquer sa distance, c'est-à-dire sa supériorité. Les exemples où l'auteur met en scène l'impertinence et l'effronterie de Charlus sont légion, aussi avons-nous choisi celui qui nous paraît le plus fort. Il s'agit du mémorable épisode où Mme de Saint-Euverte, qui souhaite ardemment voir Charlus assister à la fête qu'elle donnera bientôt chez elle, entend le baron lancer bien haut à son interlocutrice : « Croyez-vous que cet impertinent jeune homme [Marcel] [...] vient de me demander, sans le moindre souci qu'on doit avoir de cacher ces sortes de besoins, si j'allais chez Mme de Saint-Euverte, c'est-à-dire, je pense, si j'avais la colique » (II, 700). Non satisfait de cette insolence déjà incroyable, le redoutable dandy renchérit en multipliant les invectives qu'il fait porter sur l'âge de la dame, sa situation sociale, sa mauvaise vie et son odeur nauséabonde. Filant avec préciosité la métaphore ordurière, Charlus conclut ainsi ce monologue assassin : « On me dit que l'infatigable marcheuse donne des « garden-parties », moi j'appellerais ça « des invites à se promener dans les égouts ». Est-ce que vous allez vous crotter là? » (II, 701). Comble de l'humiliation, à la suite de ce discours, la pauvre cible frôle involontairement le baron et s'en excuse

³¹ Simone François, *op. cit.*, p. 133.

³² Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne* dans *Œuvres complètes*, p. 560.

« comme si elle s'agenouillait devant son maître » (II, 701), puis supplie Marcel de convaincre Charlus de venir à sa réception. Ainsi, le dandy a beau user d'insolence et même de cruauté, il n'en est pas moins adulé par ses victimes consentantes. Au contraire, il semble attirer et fasciner d'autant plus qu'il bafoue, terrorise et se fait craindre. Tel est le paradoxe à l'origine du pouvoir et du prestige des plus illustres dandys qu'ils « déploient un incontestable talent à se montrer aussi désagréables que possible, sachant fort bien qu'ils en seront d'autant plus recherchés et admirés³³ ». L'esthétique du dandy est bien, pour reprendre la formule de Stanton, « l'art de plaire en déplaisant³⁴ ». Par ailleurs, même lorsque Proust ne lui fait pas prononcer des paroles dont l'insolence crucifie ceux à qui elles sont adressées, Charlus sait se montrer impertinent en employant pour parler de lui des termes flatteurs et complaisants et en se comparant aux plus hautes figures du pouvoir religieux ou laïc, par exemple au calife de Bagdad lui-même ! Évidemment, afin de bien marquer la distinction qu'il établit entre son admirable personne et le reste de la société et sans doute aussi de provoquer des effets dans sa conversation, il réserve aux autres des termes dont la trivialité peut être offensante. Par exemple, entretenant Jupien d'un certain petit bourgeois qui ose lui résister, il déclare : « Il n'a aucunement la notion du prodigieux personnage que je suis et du microscopique vibrion qu'il figure. Après tout qu'importe, ce petit âne peut braire autant qu'il lui plaît devant ma robe auguste d'évêque » (II, 612).

³³ Émilien Carassus, *Le mythe du dandy*, p. 27.

³⁴ Domna C. Stanton, *op. cit.*, p. 146. Cette formule est inspirée de celle de Barbey qui dit des dandys qu'ils plaisent aux femmes en leur déplaisant.

Naturellement, une telle attitude se fait au mépris des plus élémentaires règles de savoir-vivre et de bienséance, qui se révèlent d'autant plus importantes dans le monde, univers « dépourvu d'éléments de cohésion stables, [...] [que] les relations n'[y] ont d'autre base qu'une courtoisie conventionnelle³⁵ ». Or, à l'égard de l'être à part qu'est Charlus, la bonne société fait preuve d'une tolérance exceptionnelle et semble lui avoir tacitement accordé à lui seul le droit de bousculer le code de conduite qu'elle s'est donné. Il agit ainsi conformément aux dandys qui, « de leur autorité privée, posent une règle au-dessus de celle qui régit les cercles les plus aristocratiques, les plus attachés à la tradition, et [...] parviennent à faire admettre cette règle mobile qui n'est, en fin de compte, que l'audace de leur propre personnalité³⁶ ». Le baron peut donc heurter à loisir les conventions sociales sans toutefois rompre avec elles car, toujours selon Barbey d'Aurevilly, « le Dandysme [...] se joue de la règle et pourtant la respecte encore³⁷ ». Une rupture totale avec la société serait en effet impensable, car le dandy a littéralement besoin d'elle – qu'il réduit au rôle de « spectateur utilisé, à la fois captivé et bafoué³⁸ » – pour exister. Que serait-il sans un auditoire pour assister aux performances qu'il livre, sans une foule où exercer sa domination et à partir de laquelle établir une distance, sans des conventions à bousculer et grâce auxquelles il se distingue? Bref, il a fondamentalement besoin de la société à la fois comme « tremplin à ses exercices de

³⁵ Simone François, *op. cit.*, p. 188.

³⁶ Jules-Amédée Barbey d'Aurevilly, *op. cit.*, p. 108.

³⁷ *Ibid.*, p. 101.

³⁸ Michel Lemaire, *Le dandysme de Baudelaire à Mallarmé*, Paris, Klincksieck, 1978, p. 46.

virtuose, à sa transgression mesurée³⁹ » et comme public qui applaudit ses manœuvres.

Qui dit public dit spectacle, et c'est bien une performance que livre le dandy. L'artificialité ne s'observe pas que dans son apparence, elle réside aussi dans l'affectation et le calcul qui se cachent derrière ses poses et sa conversation. Dans ce cas-ci, il faudrait plutôt parler de théâtralité car « un salon, pour un dandy, est une scène⁴⁰ » où il interprète le rôle qu'il a lui-même créé, autant en ce qui a trait aux paroles qu'à la gestuelle et aux déplacements. Il cumule donc les fonctions d'acteur, d'auteur dramatique et de metteur en scène avec une polyvalence et un talent qui lui valurent ce compliment de Jules Lemaître : « le vrai dandy me paraît [...] venir, dans l'échelle des mérites, au-dessus du grand comédien⁴¹ ». Aussi Proust a-t-il créé un Charlus particulièrement chevronné dans le rôle du dandy, de sorte que nombre de ses apparitions mondaines, surtout dans les premiers tomes de la *Recherche*, peuvent être vues comme autant de petites scènes préparées avec soin et jouées avec brio. Même sa position physique, étudiée puis choisie en fonction des effets qu'elle produit, relève de la scénographie. Par exemple, « dans toutes les réunions où il se trouvait, [...] il avait vite fait d'aller faire corps avec la plus élégante, de la toilette de laquelle il se sentait empanaché » (II, 267). De même, peu après son arrivée à la soirée donnée par la princesse de Guermantes, Marcel aperçoit le baron « accoudé devant le jardin, à côté de l'ambassadeur d'Allemagne, à la rampe du grand escalier qui ramenait dans l'hôtel, de sorte que les invités [...] étaient forcés de venir lui dire

³⁹ Émilien Carassus, « Dandysme et aristocratie », *Romantisme*, p. 35.

⁴⁰ Michel Lemaire, *op. cit.*, p. 52.

bonsoir » (II, 648). Cependant, le véritable chef-d'œuvre de Charlus (ou plutôt de Proust) est cette terrible colère qu'il fait à Marcel pour une raison inventée de toutes pièces. Si l'auteur laisse deviner que se cache derrière cette scène le désir qu'a Charlus de réaliser entre son jeune invité et lui un « état de tension effroyable et complètement artificiel qui devait se résoudre dans la plus douce des réconciliations », il laisse également entrevoir de la part du seigneur colérique un goût de la mise en scène et du jeu, qui sont d'ailleurs impeccables. Même le moment qui précède la rencontre entre les deux hommes a été savamment orchestré. Effectivement, Marcel attend plus d'une demi-heure dans un salon tandis que le valet du baron, l'air préoccupé, lui annonce que son maître a déjà eu de nombreux rendez-vous et doit voir encore d'autres personnes qui l'attendent, laissant entendre que le jeune visiteur ne sera peut-être pas reçu. Mais, lorsque celui-ci propose de revenir un autre jour, il se fait supplier de patienter encore quelque temps et de ne surtout pas s'en aller, ce qu'il fait, vaguement agacé par « cette mise en scène autour de M. de Charlus » (II, 553). Celle-ci se poursuit lorsqu'il est finalement introduit auprès du baron, qui l'attend « en robe de chambre chinoise, le cou nu, étendu sur un canapé » (II, 553) et le regard furieux, jouant au pacha oriental courroucé. Dès lors, ce dernier domine complètement l'entretien puisqu'il s'est déjà approprié le premier rôle et ne tolère de sa victime que de courtes répliques qu'il contredit sèchement. Proférant les paroles dont il a longuement étudié les effets, il déchaîne une rage aussi inattendue que foudroyante sur le pauvre narrateur qu'il accuse de calomnie. Autant que les mots, la voix avec laquelle il les prononce relève de la virtuosité puisque, en vrai dandy, il la maîtrise « comme n'importe quel autre aspect de son personnage

⁴¹ Jules Lemaître, « Barbey d'Aurevilly », *Les contemporains*, cité par Michel Lemaire, *op. cit.*, p. 52.

savamment construit⁴² » et en exploite les moindres nuances. Il l'utilise même comme un musicien jouerait d'un instrument, et c'est d'ailleurs la métaphore musicale que Proust emploiera pour en décrire les différentes variations. Mais « c'est trop peu de parler de virtuosité pour ce jeu difficile et dangereux auquel M. de Charlus s'adonn[e] : son art attei[nt] au génie⁴³ ». Fantastique comédien, le baron sait en un instant faire passer sa voix du « ton de rage suraigu » à des « caresses vocales de plus en plus narquoises » et son visage « de la colère hautaine à une douceur [...] empreinte de tristesse », expressivité qu'il allie à des répliques d'une prodigieuse insolence : « Pensez-vous qu'il soit à votre portée de m'offenser? Vous ne savez donc pas à qui vous parlez? Croyez-vous que la salive envenimée de cinq cents petits bonshommes de vos amis, juchés les uns sur les autres, arriverait à baver seulement jusqu'à mes augustes orteils? » (II, 558). Mais le clou du spectacle n'est pas encore survenu car, pour conclure son chef-d'œuvre, Proust a préparé un revirement extraordinaire. Aussi est-ce « d'une voix douce, affectueuse, mélancolique, comme dans ces symphonies qu'on joue sans interruption entre les divers morceaux, et où un gracieux *scherzo* aimable, idyllique, succède aux coups de foudre du premier morceau » que Charlus lance à Marcel, qui lui jure qu'on l'a trompé à son sujet, cette phrase finale : « C'est très possible [...]. En principe, un propos répété est rarement vrai » (II, 560). Et le rideau de tomber sur cette magistrale interprétation du dandy.

⁴² Simone François, *op. cit.*, p. 167.

⁴³ *Ibid.*, p. 166.

DANDYSME ET GOÛTS CHEZ CHARLUS

En plus de lui faire promener dans les salons parisiens une élégance et une conduite qui s'avèrent dignes des plus grands dandys, Proust a accordé à Charlus, en matière de goût, de nombreuses affinités avec ces créatures d'élite. D'abord, en abordant ici brièvement les relations entre la femme et le dandy que nous développerons davantage dans les chapitres suivants, nous traiterons d'un phénomène qui semble indissociable du dandysme, à savoir la misogynie. Si cet antiféminisme connu des degrés différents, allant du simple dédain à l'horreur du sexe féminin, il semble bien avoir accompagné le dandysme tout au long de son évolution. Baudelaire, d'ailleurs, a formulé avec véhémence l'opposition fondamentale qui existe, selon lui, entre le dandy et la femme :

La femme est le contraire du dandy. Donc elle doit faire horreur. La femme a faim et elle veut manger. Soif, et elle veut boire. Elle est en rut et elle veut être foutue. Le beau mérite! La femme est *naturelle*, c'est-à-dire abominable. Aussi est-elle toujours vulgaire, c'est-à-dire le contraire du dandy⁴⁴.

Chez certains dandys, dont Charlus, Brummell et Oscar Wilde, « la misogynie pren[d] une forme autrement plus radicale, en se reportant spécifiquement sur l'aspect *charnel* des relations entre sexes⁴⁵ ». Contrairement à leurs confrères qui la tolèrent comme objet de plaisir, les dandys homosexuels rejettent littéralement la femme comme compagne amoureuse. Cette récusation n'empêche toutefois pas Proust d'entourer Charlus d'admiratrices et de lui faire entretenir une certaine réputation de noceur et de coureur de jupons, ce qui, en plus d'éloigner les soupçons quant à son « vice », accroît son ascendant. Le dandy, en effet, « bénéficie largement

⁴⁴ Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu* dans *Œuvres complètes*, p. 630.

⁴⁵ Simone François, *op. cit.*, p. 153-154.

du prestige que lui confère son pouvoir de séduction⁴⁶ ». Il va même jusqu'à considérer la femme élégante et belle comme un accessoire, un ornement luxueux qui embellit sa propre tenue et lui confère un rayonnement encore plus grand, voire comme « un sexe purement décoratif⁴⁷ », selon le mot que Wilde met dans la bouche de Lord Henry Wotton. Les femmes ravissantes dont Charlus aime à s'entourer paraissent ainsi jouer ce rôle de faire-valoir, comme en témoigne l'extrait suivant où Proust compare littéralement Odette, en tête-à-tête avec le dandy, à un vêtement : « La redingote ou le frac du baron le faisait ressembler à ces portraits réussis par un grand coloriste, d'un homme en noir, mais qui a près de lui, sur une chaise, un manteau éclatant qu'il va revêtir pour quelque bal costumé » (II, 267). Enfin, comme tout bon dandy, le baron apprécie essentiellement les femmes parce qu'elles satisfont en lui un « goût esthétique » (III, 49) et représentent à ses yeux des objets de beauté. Stanton rappelle d'ailleurs à ce sujet que, « himself a work of art, the dandy will valorize women only as a mediating agency through which to further his quest for beauty⁴⁸ ».

Outre les femmes, les objets que Proust réunit autour de Charlus témoignent du raffinement du baron, de son amour de l'art et d'un véritable souci esthétique. Grand bibliophile, celui-ci apprécie autant la valeur littéraire d'une œuvre que la qualité matérielle de son support. Aussi les livres qu'il possède et qu'il offre sont-ils toujours richement ouvragés et tirés de luxueuses éditions, comme celui qu'il fait parvenir à

⁴⁶ Émilien Carassus, *Le mythe du dandy*, p. 147.

⁴⁷ Oscar Wilde, *Le portrait de Dorian Gray*, cité par Frédéric Monneyron, « Le dandy fin de siècle : Entre l'androgynie et le misogynie » dans Alain Montandon (éd.), *L'honnête homme et le dandy*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, coll. « Études littéraires françaises », 1993, p. 201.

Marcel « dans une reliure de maroquin sur le plat de laquelle avait été encastrée une plaque de cuir incisé qui représentait en demi-relief une branche de myosotis » (I, 767), message sentimental à peine voilé qui passera toutefois inaperçu aux yeux du jeune homme. De même, le baron garnit la bibliothèque de Morel, son protégé, d'exemplaires somptueux, rares et précieux. De plus, en bon esthète, Charlus accorde une très grande importance à l'aménagement de ses appartements. Sans que ceux-ci se révèlent aussi originaux et insolites que les maisons du comte Robert de Montesquiou, son modèle, ou la thébaïde de des Esseintes, plus proche de Montesquiou sur cet aspect, ils sont néanmoins le résultat d'un goût indéniable et d'une véritable recherche et font la fierté de leur propriétaire. À Marcel qui lui dit admirer la beauté de son salon, Charlus répond :

N'est-ce pas? [...] Il faut bien aimer quelque chose. Les boiseries sont de Bagard. Ce qui est assez gentil, voyez-vous, c'est qu'elles ont été faites pour les sièges de Beauvais et pour les consoles. Vous remarquez, elles répètent le même motif décoratif qu'eux. Il n'existait plus que deux demeures où cela soit ainsi, le Louvre et la maison de M. d'Hinnisdal (II, 561).

Et Charlus de poursuivre sur sa lancée en énumérant les nombreuses œuvres d'art et objets précieux qui embellissent la pièce, à savoir le portrait de ses oncles par Mignard, les chapeaux portés par la princesse de Lamballe et par la reine, un arc-en-ciel de Turner, deux toiles de Rembrandt... et même les notes de *La Symphonie pastorale*, jouées au premier étage par des musiciens. Le soin, les connaissances et le jugement qu'il met au service de son décor, de ses possessions matérielles et des

⁴⁸ Domna C. Stanton, *op. cit.*, p. 167.

présents qu'il fait « se ressent[ent] d'un éclectisme raffiné et d'une connaissance parfaite des domaines multiples du goût⁴⁹ ».

Si, de prime abord, cette importance que le dandy accorde à la beauté des objets et des décorations qui l'entourent peut paraître futile, elle s'inscrit toutefois dans une conception de l'existence autrement plus profonde. C'est que « le dandy reporte tous ses projets dans la vie, mais dans une vie qu'infléchit un souci esthétique⁵⁰ », attitude esthétisante par laquelle il semble vouloir anéantir l'opposition traditionnelle entre l'Art et la Vie en faisant de la Vie une œuvre d'art. Héritée de Baudelaire, cette conception exerça une influence extraordinaire sur nombre de mouvements artistiques de la seconde moitié du siècle, avant de culminer au cours des dernières décennies du XIX^e avec un Oscar Wilde⁵¹, par exemple, qui incarna cette tentative de fusion entre l'Art et la Vie dans la figure de Dorian Gray et affirma : « J'ai mis mon génie dans ma vie, je n'ai mis que mon talent dans mes œuvres⁵² ». Ainsi, pour Charlus, il ne semble pas y avoir de différence entre l'Art et la Vie puisque la seconde, comme le premier, recèle des trésors que seuls certains esprits supérieurs, fins et dotés d'une sensibilité particulière peuvent découvrir. C'est pourquoi il s'applique à faire naître un peu de poésie dans le quotidien et même dans les événements mondains, car ceux-ci sont pour lui « une source de satisfaction esthétique qui tiennent une place dominante parmi les autres plaisirs de même espèce

⁴⁹ Simone François, *op. cit.*, p. 169.

⁵⁰ Émilien Carassus, *op. cit.*, p. 84.

⁵¹ Des critiques ont d'ailleurs suggéré que certains éléments du personnage de Charlus, notamment sa conception de la vie comme Art et sa tragique déchéance sociale, ont pu être empruntés au célèbre écrivain irlandais, que Proust a rencontré à Paris en 1891 et revu en 1894. Cf. J. E. Rivers, *op. cit.*, p. 64-65.

que le dandysme [...] lui réserve⁵³ ». Ainsi, ce sont très souvent des termes artistiques que Proust met dans la bouche de Charlus afin de montrer la façon dont le baron conçoit et apprécie la beauté que lui fournissent divers éléments de son quotidien. Par exemple, il fait ainsi à Morel l'éloge de la voix de sa fiancée : « Comme vous êtes musicien, je pense qu'elle vous a séduit par la voix, qu'elle a très belle dans les notes hautes où elle semble attendre l'accompagnement de votre *si* dièse » (III, 45). De plus, lorsqu'il parle de la beauté des soldats étrangers et de l'atmosphère exotique que leur présence crée à Paris, il recourt – peut-être aussi parce qu'elle rend ses propos moins compromettants – à la métaphore artistique, s'exclamant : « Est-ce que tout l'Orient de Decamps, de Fromentin, d'Ingres, de Delacroix n'est pas là dedans? [...] quel malheur, pour compléter le tableau, que l'un de nous deux ne soit pas une odalisque! » (III, 809). Par ailleurs, s'il est conscient d'occuper une place prépondérante dans les fêtes auxquelles il prend part et s'il agit en véritable maître des lieux, ce n'est pas seulement par orgueil, mais aussi parce que

ce mot même de fête évoquait, pour l'homme aux dons esthétiques, le sens luxueux, curieux, qu'il peut avoir si cette fête est donnée non chez des gens du monde, mais dans un tableau de Carpaccio ou de Véronèse. Il est même plus probable que le prince allemand qu'était M. de Charlus devait plutôt se représenter la fête qui se déroule dans *Tannhäuser*, et lui-même comme le Margrave, ayant, à l'entrée de la Warburg, une bonne parole condescendante pour chacun des invités (II, 648-649).

Dans cet extrait, l'auteur illustre encore à quel point l'imaginaire artistique de Charlus a « contaminé » la vision qu'il a du monde et fait en sorte qu'il a l'impression, par moments, de faire partie non pas d'un événement mondain mais bien d'une œuvre – picturale ou musicale – plus grande que lui. À l'instar de son

⁵² Rapporté par André Gide, *Si le grain ne meurt*, Paris, Gallimard, coll. « Le livre de poche », 1954, p. 348.

modèle Robert de Montesquiou, qui « va faire s'épanouir son génie artistique [...] dans ses fêtes⁵⁴ », le baron conçoit une soirée comme un véritable événement esthétique et artistique. En effet, lorsqu'il organise chez les Verdurin une soirée pour faire connaître Morel au monde, il choisit avec le soin d'un créateur les convives qui seront présents :

dès les premiers noms que Mme Verdurin avait proposés comme ceux de personnes qu'on pourrait inviter, [il] avait prononcé la plus catégorique exclusive, sur un ton péremptoire où se mêlait à l'orgueil rancunier du grand seigneur quinteux, le dogmatisme de l'artiste expert en matière de fêtes et qui retirerait sa pièce et refuserait son concours plutôt que de condescendre à des concessions qui, selon lui, compromettent le résultat d'ensemble (III, 230).

Les invités sont sélectionnés comme le seraient les couleurs sur une toile ou les personnages dans une pièce, avec un art qui fait naître une œuvre d'une beauté et d'une harmonie étudiées. Le dandy est donc un artiste dont la matière est la Vie, ce que le narrateur affirme lorsqu'il déplore que, à la fin de sa vie, le baron soit abandonné par les gens du monde : « En fait ils étaient ingrats, car M. de Charlus était en quelque sorte leur poète, celui qui avait su dégager de la mondanité ambiante une sorte de poésie où il entraînait de l'histoire, de la beauté, du pittoresque, du comique, de la frivole élégance » (III, 766).

Les préoccupations intellectuelles et esthétiques que Proust a conféré à Charlus portent aussi la marque du dandysme du fait qu'elles s'accompagnent du plus pur dilettantisme, attitude par laquelle le dandy s'oppose encore une fois à la société bourgeoise, qui prône le travail et la spécialisation. Les valeurs de Baudelaire, évidemment, vont à l'encontre de celles de son siècle : « *Dandysme*. Qu'est-ce que

⁵³ Simone François, *op. cit.*, p. 175.

l'homme supérieur? Ce n'est pas le spécialiste. C'est l'homme de loisir et d'éducation générale⁵⁵ ». Cette façon qu'a Charlus de s'intéresser aux idées et à l'art avec désinvolture et nonchalance s'accompagne toutefois de jugements sûrs en art et en littérature – rappelons-nous ses exposés sur Mme de Sévigné ou Balzac –, d'une culture et d'une érudition qui contrastent avec l'ignorance des gens du monde que Proust aime à railler et même de certains talents artistiques. Cependant,

en ce qui concerne les productions artistiques, le dandy ne les peut admettre que comme un enjolivement de son existence. Aussi vaut-il mieux que les talents soient variés : un joli brin de crayon, une agréable aisance pour tourner les vers, une habile façon de pétrir l'argile. Bref un amateur touche-à-tout⁵⁶.

C'est exactement ce que l'auteur a fait de Charlus, de qui Marcel apprendra avec étonnement qu'il était, plus jeune, « tout entier livré à des goûts d'art » (II, 379), qu'il a notamment peint un éventail pour la duchesse de Guermantes, sa cousine et belle-sœur, et qu'il lui a aussi composé une sonatine. « Peintre amateur qui n'était pas sans goût, [...] éloquent discoureur », Charlus se révèle aussi lors d'une soirée chez les Verdurin un « pianiste délicieux » puisque, lui « qui ne parlait jamais des grands dons qu'il avait, accompagna, avec le style le plus pur, le dernier morceau [...] de la sonate pour piano et violon de Fauré » (II, 953) et ce, à la grande surprise des membres du petit clan. Car le dandy, s'il est orgueilleux, prend également plaisir à étonner son « public » et, en tant qu'amateur d'art, rejette la production laborieuse autant que l'inopportun étalage de ses dons. D'ailleurs, en songeant à la matière formidable pour une œuvre qu'auraient fait la vie et les expériences du baron ainsi qu'à ses dispositions pour l'art, le narrateur ne peut s'empêcher de déplorer son

⁵⁴ Patrick Favardin et Laurent Bouëxière, *op. cit.*, p. 138.

⁵⁵ Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu* dans *Œuvres complètes*, p. 634.

⁵⁶ Émilien Carassus, *op. cit.*, p. 87.

dilettantisme et de s'exclamer : « Quel malheur que M. de Charlus ne soit pas romancier ou poète ! » (III, 831). Lui pour qui « la seule vie [...] pleinement vécue [...] est la littérature » (III, 895) doit se résigner à ce que Charlus ne soit, à cause de son côté dandy, qu'« un arbre à fruit qui ne donnait que des fleurs⁵⁷ », « un artiste qui a constamment refusé l'acte que représenterait une œuvre d'art établie⁵⁸ » pour faire de sa vie son œuvre et ainsi privilégier l'éphémère, le fugitif, bref, le temps perdu.

LE DANDYSME COMME MASQUE

Simone François débute son analyse du dandysme dans la *Recherche* en affirmant que

les apparitions successives du baron de Charlus concourent toutes, sans exception, à restituer l'image d'un dandy parfait. Et, disant cela, nous pensons aussi bien aux séquences où le gentilhomme exprime par le geste et le verbe l'inflexibilité de ses prétentions, qu'aux passages sombres où sa fierté se plie aux incoercibles sollicitations de sa tragique sensualité⁵⁹.

Quant à nous, nous voudrions plutôt terminer notre chapitre sur Charlus dandy en signalant que son dandysme ne constitue qu'une facette de sa personnalité et qu'il nous paraît extrêmement réducteur et superficiel de n'analyser ce riche, complexe et contradictoire personnage qu'en fonction de son dandysme. D'une part, dans de nombreux passages de la *Recherche*, Proust dépeint un Charlus aux antipodes du dandysme, entre autres lorsque son amour pour Morel le rend docile, voire soumis devant les caprices et les colères du violoniste. D'ailleurs, un dandy amoureux n'est déjà plus un dandy, car la passion amoureuse constitue à ses yeux une forme de

⁵⁷ Honoré de Balzac, *Le Cabinet des Antiques*, cité par Émilien Carassus, *op. cit.*, p. 232.

⁵⁸ Michel Lemaire, *op. cit.*, p. 279.

servitude, de domination de l'être par la passion et de menace pour l'intégrité du moi. Barbey d'Aurevilly n'a-t-il pas dit que « le dandysme finit avec l'amour⁶⁰ » ? D'autre part, si nous avons fréquemment insisté sur l'artificialité du dandysme, c'est parce qu'il s'agit d'une construction derrière laquelle se cache forcément d'autres moi. Évidemment, il est indéniable que le personnage de Charlus présente des dispositions pour le dandysme et que cette seconde peau dont l'auteur l'a revêtu a été choisie parce qu'elle épousait certains des traits de son caractère. Cependant, le dandysme est avant tout une conduite que l'on adopte, une attitude que l'on se donne, un masque que l'on enfile afin de rendre l'être opaque. Et s'il y a un masque, il y a forcément un visage derrière, que le dandy veut dissimuler et protéger des regards indiscrets. « Le dandysme signale [ainsi] une interdiction, celle de l'intimité refusée⁶¹ », parce que cette dernière se révèle problématique ou que, dévoilée, elle risquerait d'être incomprise et attaquée. Le cas de Charlus, qui tente de camoufler sa véritable nature derrière les apparences de dandy, n'est pas exceptionnel. Nombreux sont ceux qui recourent à la même protection, que ce soit Barbey d'Aurevilly, dont « le dandysme va aider [...] à panser partiellement cette blessure⁶² » que lui causèrent les membres de sa famille en l'abreuvant de sarcasmes sur sa laideur, ou Mérimée qui, comme son héros autobiographique Saint-Clair, masque sous une parfaite froideur une sensibilité endolorie dans sa jeunesse par les moqueries de sa mère et de ses camarades de collège⁶³. Il s'agit donc, dans les trois cas, de cacher ce qui est

⁵⁹ Simone François, *op. cit.*, p. 127.

⁶⁰ Jules-Amédée Barbey d'Aurevilly, *Disjecta membra*, éd. de R.-L. Doyon, Paris, La Connaissance, 1925, vol. 2, p. 177.

⁶¹ Émilien Carassus, *op. cit.*, p. 63.

⁶² Marie-Christine Natta, « Introduction » dans Jules-Amédée Barbey d'Aurevilly, *Du dandysme et de George Brummell*, p. 11-12.

⁶³ Prosper Mérimée, *Le Vase étrusque*, cité par Simon François, *op. cit.*, p. 43.

considéré comme une faiblesse, une tare. À l'origine du dandysme – celui de Charlus en particulier –, il y aurait non pas, comme le suggère Michel Lemaire, « une peur intime de ne pas être⁶⁴ », mais bien l'inverse : une peur intime d'*être*, c'est-à-dire de se montrer en conformité avec sa véritable nature. Or, à partir du moment où Marcel découvre le secret fondamental de Charlus et observe le baron avec une acuité de clinicien, il a tôt fait de remarquer que le mur de glace se fissure par endroits, que le masque du dandy, de moins en moins ajusté, finit par laisser voir un tout autre visage.

⁶⁴ Michel Lemaire, *op. cit.*, p. 56.

CHAPITRE 2 : CHARLUS FEMME

À l'inverse du regard dur et du sourire insolent que Proust prête à Charlus lors de nombre de ses apparitions, il existe un visage dont les traits et l'expression peuvent exprimer une douceur et une bonté exquises et – selon la tradition – toutes féminines. Ce visage féminin, Marcel le surprend alors que le baron se croit seul et s'apprête à jouer avec Jupien la fameuse scène de séduction qui ouvre *Sodome et Gomorrhe*. Spectateur inopportun et insoupçonné, le jeune homme assiste donc à une double révélation, celle de la féminité et de l'homosexualité de Charlus, deux traits qui chez ce personnage sont liés mais qui n'en sont pas moins différents. Le baron est-il devenu femme à force d'admirer et d'aimer les hommes ou s'est-il découvert un penchant pour ceux-ci parce qu'il est femme? Peu nous importe ce qui vient d'abord, l'homosexualité ou la féminité⁶⁵, ce que nous retenons ici est que l'un des moi de Charlus – et l'un des plus forts, selon nous, avec celui du dandy – est la femme. Car, pour nous, le secret troublant et déterminant que Proust nous livre sur Charlus au début de *Sodome et Gomorrhe* n'est pas seulement celui de son homosexualité – déjà amplement étudiée par la critique proustienne, en conséquence de quoi nous en traiterons le moins possible – mais celui d'une facette nouvelle et insoupçonnée de son être.

⁶⁵Dans le cas particulier de Charlus, ces deux éléments sont combinés et font partie intégrante de sa personne, ce qui ne signifie pas qu'ils sont systématiquement indissociables.

FÉMINITÉ ET PERSONNALITÉ CHEZ CHARLUS

Lors des premières apparitions de Charlus dans *La Recherche*, il semble que Proust ait surtout voulu mettre en relief son attitude de dandy et son idéal de virilité. Du moins est-ce essentiellement ce qu'une première lecture permet de retenir du personnage et ce que notre premier chapitre a voulu démontrer. Cependant, si, dans les premiers tomes de l'œuvre, « the feminine element [of his personality] is found imprisoned by the power of the masculine will⁶⁶ » et aussi de la volonté du dandy, ajouterions-nous, il n'en reste pas moins que Proust, dans son souci constant de montrer la complexité des êtres, laisse voir, par touches, des caractéristiques éminemment féminines chez Charlus. Caractéristiques qui, comme nous le verrons, tantôt contrastent, tantôt s'accordent avec celles qui font de lui un dandy accompli.

Ainsi, avant même sa toute première apparition à la fin de *Du côté de chez Swann*, Charlus fait parler de lui, en raison non pas de l'une de ses terribles colères ou de ses géniales impertinences, mais bien de son bon cœur. En effet, pour tenter de calmer la maladive et dévorante jalousie de son ami Swann, Charlus accepte régulièrement d'accompagner Odette lors de soirées qu'elle passe sans Swann afin de raconter à celui-ci, pour le soulager, à quoi sa maîtresse s'occupe en son absence. Le baron n'hésite pas non plus à vanter à Odette les mérites de Swann ni à tenter, par mille stratagèmes inventés par le jaloux, d'amener la jeune femme à voir son amant plus souvent. De plus, lorsque Swann reçoit une lettre anonyme le prévenant de la mauvaise vie de sa maîtresse et qu'il cherche qui, parmi ses amis, peut en être

⁶⁶ Lisa Appignanesi, *Femininity and the Creative Imagination. A Study of Henry James, Robert Musil and Marcel Proust*, New York, Barnes & Noble Books, 1973, p. 188.

l'auteur, il rejette la culpabilité de Charlus du fait que sa nature, si elle est « un peu d'un détraqué, [est] foncièrement bonne et tendre » (I, 356). Nous reviendrons plus loin dans le chapitre sur la folie de Charlus et retiendrons pour l'instant que ce jugement de Swann sur son ami dévoué, Proust en a fait une opinion largement répandue parmi ceux non pas qui ont une idée superficielle de Charlus pour ne l'avoir côtoyé que dans le monde, mais qui le connaissent plus intimement et à l'égard de qui le baron a pu témoigner ses qualités les plus féminines. Ainsi, comme le narrateur qui voit en lui un être « plein de [...] bonté » (II, 1009), Brichtot reconnaît à son tour que « ce doux homme, qui sait découper un rôti comme personne, possède, avec le génie de l'anathème, des trésors de bonté » (III, 283). De même, Morel, sans doute celui qui a le plus bénéficié du bon cœur de Charlus et qui néanmoins fait preuve à son égard de la plus grande cruauté,

poursui[t] le baron d'une haine d'autant plus coupable que, quelles qu'eussent été ses relations exactes avec le baron, [il] avait connu de lui ce qu'il cachait à tant de gens, sa profonde bonté. M. de Charlus avait été avec le violoniste d'une telle générosité, d'une telle délicatesse, lui avait montré de tels scrupules de ne pas manquer à sa parole, qu'en le quittant l'idée que Charlie avait emportée de lui n'était nullement l'idée d'un homme vicieux [...], mais de l'homme ayant le plus d'idées élevées qu'il eût jamais connu, un homme d'une sensibilité extraordinaire, une manière de saint. Il le niait si peu que, même brouillé avec lui, il disait sincèrement à des parents : « Vous pouvez lui confier votre fils, il ne peut avoir sur lui que la meilleure influence. » Aussi, quand il cherchait par ses articles à le faire souffrir, dans sa pensée ce qu'il bafouait en lui ce n'était pas le vice, c'était la vertu (III, 767).

La nièce de Jupien aura elle aussi l'occasion d'apprécier en Charlus ce côté féminin et de bénéficier de sa protection. D'abord, lorsque Morel raconte au baron que l'un de ses plus grands désirs serait de séduire une jeune fille et de lui prendre sa virginité pour ensuite l'abandonner et qu'il lui révèle par la suite l'identité de celle à qui il songe, Charlus, excité tant que le récit demeure à l'état de fantasme, se révolte en

apprenant qui est la proie convoitée par Morel : « La fille⁶⁷ de Jupien ! s'écria le baron [...]. Oh! jamais, ajouta-t-il [...] Jupien est un brave homme, la petite est charmante, il serait affreux de leur causer du chagrin » (II, 1008-1009). La jeune fille qui, devenue la fiancée de Morel, côtoie Charlus et découvre chez lui « une insoupçonnable et immense bonté » (III, 67), ne croira pas si bien dire. En effet, lorsque Morel met à exécution son plan diabolique et abandonne lâchement sa fiancée, le baron secourt la pauvre fille en l'adoptant et en lui donnant un des titres qui appartiennent aux Guermantes. Anoblie, la nouvelle Mlle d'Oloron peut ainsi faire un mariage brillant avec un Cambremer. Et « dans le milieu des Guermantes on s'attendrissait sur la noblesse de cœur de M. de Charlus qui, bon comme il avait toujours été, faisait le bonheur d'une jeune fille pauvre et charmante » (III, 666). Enfin, la bonté et la générosité que Proust attribue au baron l'engagent durant la guerre à transformer son hôtel en hôpital militaire, cédant, nous dit le narrateur, « aux besoins bien moins de son imagination que de son bon cœur » (III, 808).

Par ailleurs, cette grande bonté, traditionnellement associée à la femme et évidemment en contradiction avec l'attitude du dandy, fait en sorte que Charlus éprouve de la compassion et même de la pitié pour les plus faibles. Cette propension à s'émouvoir de la souffrance et du malheur d'autrui s'avère elle aussi un trait que l'on suppose essentiellement féminin. La femme étant généralement considérée comme plus sensible et plus émotive mais aussi inférieure, on comprend bien qu'elle puisse s'apitoyer sur la faiblesse des autres, peut-être parce que celle-ci lui rappelle la

⁶⁷ Le plus souvent, la jeune couturière qui habite avec Jupien est désignée comme sa nièce mais, comme c'est ici le cas, il y a parfois confusion.

sienne (ou plutôt celle qu'on lui attribue depuis toujours et qu'elle a fini par intérioriser). Le lecteur qui a découvert au fil de la *Recherche* la féminité du baron ne s'étonne donc pas de cette observation que Proust prête au narrateur : « M. de Charlus était pitoyable, l'idée d'un vaincu lui faisait mal, il était toujours pour le faible, il ne lisait pas les chroniques judiciaires pour ne pas avoir à souffrir dans sa chair des angoisses du condamné » (III, 775).

Par ailleurs, l'auteur confère au baron une tendresse, une douceur et un dévouement féminins, voire maternels, dont ne sont sans doute pas exemptes ses relations avec Morel, son protégé, et avec la nièce de Jupien, qu'il adopte. L'une des scènes les plus significatives à cet égard a lieu après le concert que donne Morel chez les Verdurin et immédiatement avant que le violoniste, manipulé par les maîtres de la maison, ne rompe brutalement avec Charlus. Celui-ci, en conversation avec Brichot et Marcel, entoure alors le jeune homme souffrant d'attentions et de soins dignes d'une mère pour son fils :

Mais vous n'avez pas l'air bien et vous allez avoir froid dans cette pièce si humide, dit-il en poussant près de moi une chaise. Puisque vous êtes souffrant, il faut faire attention, je vais aller vous chercher votre pelure. Non, n'y allez pas vous-même, vous vous perdrez et vous aurez froid. Voilà comme on fait des imprudences, vous n'avez pourtant pas quatre ans, il vous faudrait une vieille bonne comme moi pour vous soigner (III, 288).

Si le narrateur y décèle « l'amitié très vraie que M. de Charlus [a] pour [lui] » (III, 288), nous y voyons surtout la prévenance que témoigneraient une mère ou une bonne d'enfants, à qui le baron se compare explicitement. Proust fait d'ailleurs répéter à Charlus cette comparaison lorsqu'il met son propre paletot sur les épaules de Marcel : « À son âge, ça ne sait pas mettre une couverture, il faut le bichonner ;

j'ai manqué ma vocation, Brichot, j'étais né pour être bonne d'enfants » (III, 294). Même si la dernière affirmation est empreinte d'humour, il n'en reste pas moins que celui qui est parfois dépeint comme un impitoyable dandy apparaît aussi par moments comme une sorte de grand-maman tendre et bienveillante, que l'aristocrate à l'orgueil nobiliaire spectaculaire déploie dans l'intimité une simplicité et un dévouement maternel tels qu'il se désigne lui-même bonne d'enfants, s'associant du reste tout naturellement à une figure féminine.

À ces nobles qualités de l'âme que la tradition prête à la femme et que possède Charlus s'en ajoute une autre, à savoir « une finesse féminine de sensibilité et d'esprit » (III, 611). Dans la tradition occidentale existe effectivement cette opposition très tranchée entre, d'un côté, l'homme raisonnable et, de l'autre, la femme sensible, sentimentale et impressionnable. Par exemple, on peut lire dans l'article « Femme »⁶⁸ du *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* : « Sa constitution corporelle se rapproche de celle de l'enfant ; c'est pourquoi elle est, comme celui-ci, d'une sensibilité très-vive⁶⁹ ». Cristallisant dans une formule la pensée (masculine) sur la sensibilité féminine, Balzac a d'ailleurs écrit que pour ces « créatures de feu » que sont les femmes, « vivre, c'est sentir⁷⁰ ». Ainsi, les « qualités de sensibilité des plus fines » (I, 762) que Marcel et sa grand-mère découvrent chez Charlus lorsqu'ils l'entendent louer la vérité et la beauté de l'œuvre épistolaire de

⁶⁸ Fait significatif, cet article, avec ses vingt-trois pages de quatre colonnes, est l'un des plus longs du *Grand Dictionnaire*. Cf. Roger Bellet, « La Femme dans l'idéologie du « Grand Dictionnaire universel » de Pierre Larousse » dans *La femme au XIX^e siècle. Littérature et idéologie*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1979, p. 22.

⁶⁹ « Femme », tome 10, p. 202.

Mme de Sévigné sont immédiatement associées à la féminité. « Ma grand'mère », nous dit le narrateur, « était ravie d'entendre parler de ces Lettres exactement de la façon qu'elle eût fait. Elle s'étonnait qu'un homme pût les comprendre si bien. Elle trouvait à M. de Charlus des délicatesses, une sensibilité féminines » (I, 762). Dans son appréciation et sa compréhension toutes féminines des œuvres de Mme de Sévigné et de Racine, et plus particulièrement de la peinture que ces auteurs font des sentiments amoureux, le neveu de Mme de Villeparisis laisse donc paraître « une finesse de sentiment que montrent en effet rarement les hommes » (I, 764).

Cependant, le tempérament féminin de Charlus ne comporte pas que des qualités. Au contraire, le baron possède certains traits de caractère beaucoup plus négatifs souvent considérés comme typiquement féminins. D'abord, cette tendance insupportable qu'a le baron de parler sans arrêt – et, qui plus est, sans même se soucier de son interlocuteur – et que le narrateur qualifie d'« intarissable jacassement » (II, 638) peut être mis sur le compte de sa féminité, sachant que les femmes sont traditionnellement réputées pour leur bavardage, leur jacasserie. En outre, son caractère plus qu'irritable, ses emportements terribles, imprévisibles et souvent injustifiés ainsi que les innombrables rancunes qu'il nourrit à l'égard des gens du monde, que Proust qualifie de « colères de vieille femme » (III, 277), rappellent en effet le comportement d'une vieille dame déplaisante. La bonne et douce grand-maman que l'on a vu Charlus incarner peut se métamorphoser en une vieille femme irascible et acariâtre. De plus, le malin plaisir que Proust lui fait prendre à colporter

⁷⁰ Honoré de Balzac, *Physiologie du mariage*, cité par Richard Bolster, *Stendhal, Balzac et le féminisme romantique*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « Bibliothèque de littérature et

des ragots sur les gens du monde – même ses proches n’y échappent pas – font de lui une véritable commère, une mauvaise langue que l’on redoute avec raison. De nombreux exemples témoignent de cette méchanceté que l’on qualifie souvent de féminine, notamment ceux où le narrateur tente de saluer le baron alors que celui-ci est occupé à « racont[er] une histoire assez malveillante pour un de ses parents » (I, 759) et où ce même Charlus, remarquant que sa cousine la reine de Naples a oublié son éventail, ne peut s’empêcher malgré son admiration pour la souveraine de prononcer avec « une intention de roserie » (III, 274) des paroles que lui dicte sa malveillance : « « Je sais bien que, à quelque prix qu’il doive monter, j’achèterai cet éventail à la vente de la reine. Car elle sera vendue, comme elle n’a pas le sou », ajouta-t-il, la cruelle médisance ne cessant jamais chez le baron de se mêler à la vénération la plus sincère » (III, 274).

Un autre des éléments déterminants dans le tempérament de Charlus est ce que nous avons déjà vu Swann appeler sa nature de détraqué. D’ailleurs, lorsque Oriane de Guermantes dit au narrateur à propos du baron : « Avouez qu’il est drôle! et, ce qui n’est pas très gentil de ma part à dire d’un beau-frère que j’adore et dont j’admire la rare valeur, par moments un peu fou? » (II, 379), cette déclaration a pour lui presque l’effet d’une révélation qui vient expliquer le comportement très souvent étrange de Charlus. Il s’avise alors « que non seulement par les choses qu’il disait, mais par la manière dont il les disait, M. de Charlus était un peu fou » (II, 379-380) et qu’à certains moments, un étranger pourrait le prendre, sans se tromper complètement, pour un « dément » (II, 380). Ainsi, à l’instar de Swann qui le qualifie de

« névropathe » à « l'affection exaltée [...], capable de se porter à des actes de passion, bons ou mauvais » (I, 357), le narrateur souligne « le tempérament nerveux, [...] le caractère profondément passionné de M. de Charlus » (III, 818), champ sémantique qui contredit l'idée que l'on se fait du dandy en particulier et de l'homme en général – un être réputé raisonnable, rationnel – mais qui, dans le contexte de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, s'applique tout à fait à la femme. Effectivement, cette époque est fascinée par la maladie mentale et la folie, surtout celles des femmes. En font foi notamment les nombreux travaux de Charcot et de ses disciples à la Salpêtrière ainsi que les fameuses leçons du mardi que le professeur donnait devant un public – puisque c'était entre autres un spectacle qui consistait à *montrer* les corps en crise des hystériques – composé « non seulement [de] ses élèves médecins, mais aussi [d']une assemblée d'hommes de lettres et d'artistes, au nombre desquels on comptait Zola, Huysmans, Maupassant et Mirbeau »⁷¹. Dans l'imaginaire (masculin) de l'époque, c'est la sensibilité très vive de la femme qui en fait un être nerveux, agité, inconstant et donc exposé, disposé, voire prédestiné à l'hystérie. Le discours médical corrobore et légitime d'ailleurs cette conception de la femme. À titre d'exemple, l'auteur d'un ouvrage médical paru en 1889 s'adresse ainsi à ses contemporains :

Sans vouloir manquer ici de galanterie, je ferai remarquer que la plupart des traits de caractère des hystériques ne sont que l'exagération du caractère de la femme. On arrive ainsi à concevoir l'hystérie comme l'exagération du tempérament féminin, le tempérament féminin devenu névrose⁷².

⁷¹ Jean Decottignies, « L'hystérique ou la femme intéressante. Poétique de la crise » dans Jean Decottignies (éd.), *Physiologie et mythologie du féminin*, Lille, Presses universitaires de Lille, coll. « UL3 », 1989, p. 12.

À la lumière de cet énoncé fort représentatif de la pensée de l'époque, force est de constater qu'il en manque peu pour que, de pathologie, la folie devienne « essence féminine ». D'ailleurs, selon Michelet, « il existe en toute femme une hystérique refoulée⁷³ ». Du côté de la littérature, nombre de romanciers de l'époque, notamment Villiers de l'Isle-Adam, Barbey d'Aurevilly, Huysmans, Maupassant et Zola, ont traduit dans leurs œuvres l'intérêt qu'ils portaient à la folie féminine. Rien d'étonnant, dès lors que la science et l'art partagent les mêmes fantasmes et une représentation commune de la femme, à ce que folie et féminité soient liées.

Enfin, nous voudrions signaler que Proust en vient à faire parler Charlus de lui-même et de certains hommes au féminin, bien qu'il ait auparavant montré à quel point le baron hésitait ou répugnait à tenir ce langage. Ainsi, lorsque Charlus raconte à Jupien qu'il aime parfois suivre un jeune homme qui lui plaît, il désigne ce dernier d'un nom féminin mais ne manque pas de préciser que c'est uniquement pour des raisons grammaticales : « Pour ne pas perdre sa piste, [...] je saute [...] dans le même tramway que la petite personne, dont nous ne parlons au féminin que pour suivre la règle (comme on dit en parlant d'un prince : Est-ce que Son Altesse est bien portante ?) » (II, 610). Qui plus est, le baron évite généralement de s'afficher avec ceux qui ont cette manie de féminiser les noms d'homme, comme ce M. de Vaugoubert qui, « s'émancipant quand il était avec M. de Charlus, [...] employait un langage que détestait le baron. Il mettait tous les noms d'hommes au féminin et,

⁷² J. Grasset, *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*, cité par Jean Decottignies, *op. cit.*, p. 27.

⁷³ Thérèse Moreau, *Le sang de l'Histoire. Michelet, l'Histoire et l'idée de la Femme au XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1982, p. 159.

comme il était très bête, il s'imaginait cette plaisanterie très spirituelle et ne cessait de rire aux éclats » (III, 46). Or, plus tard, alors qu'il rencontre Marcel et Brichot en se rendant à une soirée chez les Verdurin, Charlus adopte tout naturellement ce langage que, précisément, il exérait, comparant ses interlocuteurs à « deux petites folles » et se traitant de « vieille grand'maman rabat-joie » (III, 207). Nous sommes évidemment très loin du Charlus soucieux de projeter l'image d'un dandy ou, du moins, d'un homme viril. Si le narrateur parle du « vice » du baron qui « débord[e] maintenant dans ses propos » (III, 207), nous pouvons avancer qu'il s'agit possiblement aussi d'une nature féminine qui prend de plus en plus d'ascendant sur son être et que, de fait, il a de plus en plus de difficulté à cacher et à contenir. À moins qu'il ne cède volontairement, par moments, à l'envie de la dévoiler.

FÉMINITÉ ET APPARENCE CHEZ CHARLUS

Lisa Appignanesi soutient que « Charlus is, in all ways except the physical, a woman ; only the virility of his body disguises this essential femininity⁷⁴ ». De même, le narrateur évoque « la femme qu'une erreur de la nature [a] mise dans le corps de M. de Charlus » (II, 908), soulignant ainsi la contradiction déchirante entre une âme féminine et un corps masculin. Or, force est de constater que, même si le corps de Charlus est biologiquement masculin, Proust lui fait subir diverses métamorphoses qui font en sorte que, au fil de la *Recherche*, l'apparence physique même du baron devient progressivement – autant qu'elle le peut - celle d'une femme. Comme si l'extérieur voulait se conformer à l'intérieur.

Ainsi, le Charlus qui, au début de *Sodome et Gomorrhe*, sort de chez la marquise de Villeparisis et que Marcel observe à son insu lui apparaît comme une révélation, qui lui enseigne l'existence chez le baron d'une facette que, malgré plusieurs indices, il ne soupçonnait pas. C'est que la féminité de Charlus apparaît, tout au long de la *Recherche*, dans et par un processus narratif bien particulier, qui crée un décalage entre ce que le lecteur sait souvent déjà et ce que Marcel finit par apprendre et comprendre. Nous en savons toujours plus que le *je* et avant lui, car nous découvrons à travers les observations et les réflexions naïves de Marcel le côté féminin de Charlus. La scène qui constitue pour Marcel un éveil et une révélation s'avère donc pour le lecteur une confirmation. Cet épisode charnière débute ainsi lorsque le jeune homme observe Charlus qui, ne se croyant regardé de personne, « [a] relâché, dans son visage, cette tension, amorti cette vitalité factices, qu'entretenaient chez lui l'animation de la causerie et la force de la volonté » (II, 603), de sorte que ce que Marcel voit, c'est un Charlus démasqué⁷⁵, au naturel. Devant la douceur et la finesse qui se dégagent de ses traits, l'indiscret observateur ne peut que regretter pour le baron

qu'il adult[ère] habituellement de tant de violences, d'étrangetés déplaisantes, de potinages, de dureté, de susceptibilité et d'arrogance, qu'il cach[e] sous une brutalité postiche l'aménité, la bonté qu'au moment où il sortait de chez Mme de Villeparisis, je voyais s'étaler si naïvement sur son visage. Clignant des yeux contre le soleil, il semblait presque sourire, je trouvai à sa figure vue ainsi au repos et comme au naturel quelque chose de si affectueux, de si désarmé, que je ne pus m'empêcher de penser combien M. de Charlus eût été fâché s'il avait pu se savoir regardé ; car ce à quoi me faisait penser cet homme, qui était si épris, qui se piquait si fort de virilité, à qui tout le monde semblait si odieusement efféminé, ce à quoi il me faisait penser tout d'un

⁷⁴ Lisa Appignanesi, *op. cit.*, p. 186-187.

⁷⁵ Ce qui rejoint notre idée du masque porté par le dandy. Chez Charlus, féminité et dandysme se rencontrent donc notamment dans ce port – volontaire ou non – du masque.

coup, tant il en avait passagèrement les traits, l'expression, le sourire, c'était à une femme (II, 604).

Dans les deux extraits précédents, Proust montre bien la dualité de Charlus dont prend alors conscience le narrateur. D'un côté, l'image sociale que le baron se donne, le masque qu'il porte en public sont mis en relief par une série de mots et d'expressions tels « factices », « force de la volonté », « altérât », « adultérât », « cachât » et « postiche », qui connotent l'action volontaire de dérober et de falsifier sa nature. À ce champ sémantique est lié celui qui regroupe divers traits qui constituent le moi social du baron, notamment « violences », « dureté » et « arrogance », que nous pouvons aisément rapprocher du dandy qui, rappelons-le, n'existe que par et dans le regard des autres. De l'autre côté, Proust place le visage qui exprime « l'aménité », « la bonté » et qui est « affectueux » sous le signe du relâchement, de la naïveté, du repos et du naturel, avant de l'associer à la toute fin, pour créer un effet de surprise et d'emphase, à la femme.

En outre, à de nombreuses reprises, la voix, le rire, les expressions faciales et la gestuelle de Charlus, « qui constituent ce profond langage de signes corporels qui n'a cessé de fasciner Proust, seul langage véridique parce qu'il est involontaire⁷⁶ », apparaissent comme féminins. Proust l'a ainsi doté d'une voix qui, parfois,

se pos[e] [...] sur des notes hautes, pren[d] une douceur imprévue et sembl[e] contenir des chœurs de fiancées, de sœurs, qui répand[ent] leur tendresse. Mais la nichée de jeunes filles que M. de Charlus [...] [a] l'air d'abriter ainsi dans sa voix, ne s'y born[e] pas à l'interprétation, à la modulation des morceaux de sentiment. Souvent, tandis que caus[e] M. de Charlus, on enten[d] leur rire aigu et frais de pensionnaires ou de coquettes ajuster leur prochain avec des malices de bonnes langues et de fines mouches (I, 764).

⁷⁶ Jean Rousset, « La voix de Charlus », *Poétique*, n° 108, 1996, p. 391.

Ainsi, le côté féminin de Charlus, qui constitue l'un de ses moi, possède lui-même une multiplicité d'incarnations possibles. En plus de la bonne et tendre grand-maman qu'est parfois Charlus, ce dernier se rapproche dans l'extrait précédent du type de la jeune fille, dont le cortège de représentantes – fiancées, sœurs et pensionnaires – confère à la voix de Charlus des accents de pureté, de fraîcheur, de candeur et de malice. Ce qui n'empêche pas le baron d'adopter à un autre moment l'expression d'une femme beaucoup moins naïve et ingénue mais qui tient néanmoins à préserver ses dehors vertueux : « Apercevant que le mouchoir brodé qu'il avait dans sa poche laissait dépasser des lisérés de couleur, il le rentra vivement avec la mine effarouchée d'une femme pudibonde mais point innocente dissimulant des appas que, par un excès de scrupule, elle juge indécents » (I, 764-765). Puis, par un effet de gradation qui laisse croire que Charlus peut incarner tous les degrés de la vertu féminine, de la jeune fille à la femme fatale, Proust lui prête aussi l'air d'hypocrite indignation que prennent parfois les femmes frivoles : « il prit l'air offensé et glacial qu'ont, lorsqu'on a l'air de les croire légères, les femmes qui ne le sont pas, et encore plus celles qui le sont » (II, 920). Par ailleurs, le rire du baron laisse entrevoir chez lui l'existence d'un autre type féminin, celui de la grande dame du monde, dont le rire apparaît comme un précieux héritage repris par le baron :

il eut un petit rire qui lui était spécial – un rire qui lui venait probablement de quelque grand'mère bavarroise ou lorraine, qui le tenait elle-même, tout identique, d'une aïeule, de sorte qu'il sonnait ainsi, inchangé, depuis pas mal de siècles, dans de vieilles petites cours de l'Europe (II, 942).

Les moments où le type de la grande dame est incarné le plus spectaculairement par Charlus sont ceux où, dans un milieu social inférieur au sien, il ne sait trop comment agir et appelle inconsciemment à sa rescousse une parente du sexe féminin qui

semble lui dicter les charmes à déployer et le comportement à adopter. Par exemple, lorsqu'il entre pour la première fois chez les Verdurin,

c'est en se trémoussant, avec mièvrerie et la même ampleur dont un enjuponnement eût élargi et gêné ses dandinements, qu'il se dirigea vers Mme Verdurin. [...] Et comme il arrivait peu à peu à penser, mêmes les choses sociales, au féminin, [...] bien qu'il eût demandé à son corps de rendre manifeste [...] toute la courtoisie d'un grand seigneur, ce corps [...] déploya, au point que le baron eût mérité l'épithète de *lady-like*, toutes les séductions d'une grande dame (II, 908).

Il est intéressant de noter que, dans cet extrait, Proust met également en lumière une idée importante et récurrente dans son œuvre, à savoir que le corps des êtres peut les trahir en dévoilant à leur insu les secrets les plus intimes de leur psychologie et qu'il s'avère ainsi une voie d'accès privilégiée de la vie intérieure. Il existe chez cet écrivain une anatomie parlante, un foisonnement de détails physiologiques dont la présence se justifie essentiellement par l'interprétation psychologique qui peut en être donnée. Les manifestations physiques et gestuelles de la féminité de Charlus sont donc autant d'indices desquels Marcel tarde mais finit par tirer la véritable signification. Car la *Recherche* est bien, comme l'a vu si justement Gilles Deleuze⁷⁷, le roman des signes, que Marcel doit déchiffrer et interpréter et dont Charlus est sans doute le plus prolifique émetteur. Le narrateur se trouve ainsi en position d'herméneute et même de médecin, dont la fonction consiste elle aussi en un déchiffrement de symptômes, qui sont des signes physiologiques et pathologiques. Notons du reste que, dans la *Recherche*, la sémiologie est souvent médicale – comme le suggère d'ailleurs son sens premier – et qu'elle met régulièrement à jour des liens directs entre le physique et le psychologique. En fait foi ce passage où, après avoir

⁷⁷ Cf. Proust et les signes, Paris, P.U.F., coll. « Perspectives critiques », 1976.

décrit l'entrée de Charlus chez les Verdurin, Proust explique la raison pour laquelle le corps du baron est passé peu à peu dans la catégorie des corps de femme : « À force de se croire malade, on le devient, on maigrit, on n'a plus la force de se lever, on a des entérites nerveuses. À force de penser tendrement aux hommes, on devient femme, et une robe postiche entrave vos pas. L'idée fixe⁷⁸ peut modifier [...] le sexe » (II, 908-909).

Ainsi, ce ne sont pas seulement le dandinement et les manières de Charlus qui contribuent à féminiser son corps. Celui-ci se transforme réellement au point de posséder certaines caractéristiques spécifiquement féminines. En effet, le narrateur constate en ces termes les progrès fulgurants du « mal » de Charlus :

Ce n'était pas d'ailleurs seulement dans les joues, ou mieux les bajoues de ce visage fardé, dans la poitrine tétonnière, la croupe rebondie de ce corps livré au laisser aller et envahi par l'embonpoint, que surnageait maintenant, étalé comme de l'huile, le vice jadis si intimement renfoncé par M. de Charlus au plus secret de lui-même. Il débordait maintenant dans ses propos (III, 207).

Outre que ce passage décrit le physique sans conteste féminin de Charlus, il nous permet d'introduire et de développer deux idées. D'abord, nous pouvons constater, de manière générale, que plus il devient femme, plus Charlus est associé à son corps, alors que lors de ses premières apparitions il se définissait essentiellement par le regard et la parole, qui sont les armes principales du dandy. En plus, pour ce dernier,

⁷⁸ Notons qu'au tournant du siècle, l'idée fixe – que Pierre Marchais définit dans son *Glossaire de psychiatrie* (Paris, Masson et C^{ie}, 1970) comme une « représentation mentale qui s'impose avec constance et intensité, habituellement tenace et pénible, souvent en rapport avec les préoccupations habituelles du sujet qui ne lui accorde pas un caractère pathologique. Elle est acceptée par la conscience et n'a pas le caractère incoercible et parasite de l'obsession » (p. 106) – constitue une théorie psychologique en vogue.

« le corps n'existe pas en soi et pour soi, il existe par l'habit⁷⁹ ». Et en effet, le Charlus dandy est presque désincarné : Proust ne donne à peu près pas de détails sur son corps, si ce n'est pour préciser qu'il est « très grand et assez gros » (I, 751). À l'inverse, le corps de Charlus femme prend beaucoup de place, d'abord physiquement, parce qu'il devient énorme, ensuite narrativement, parce qu'il fait l'objet d'innombrables descriptions et remarques de la part du narrateur. Charlus n'est presque plus qu'un corps, or, c'est l'essentiel chez la femme⁸⁰ qui, dans la tradition occidentale et particulièrement à l'époque de Proust, est souvent « réduite à son corps, [...] [à] une pure existence charnelle⁸¹ ». Logiquement, comme il est avant tout (ou surtout) un corps, Charlus en vient à obéir presque exclusivement à ce corps et si docilement que le narrateur se demande « comment un certain sentiment de dignité personnelle et de respect de soi-même ne [le force pas] à refuser à sa sensualité certaines satisfactions dans lesquelles il semble qu'on ne pourrait avoir comme excuse que la démence complète », avant de le comparer à un « Prométhée consentant [qui s'est] fait clouer [...] au rocher de la pure Matière » (III, 838). Nous touchons alors à la seconde idée que nous voulons aborder, à savoir que, dans l'extrait où il décrit les progrès du « mal » du baron, Proust lie le vice au corps devenu féminin de Charlus et donc à son moi féminin, ce qui cadre tout à fait avec la conception de la femme que l'époque – et surtout la culture fin-de-siècle – propose.

⁷⁹ Émilien Carassus, *op. cit.*, p. 109.

⁸⁰ Cette conception peut d'ailleurs éclairer le fait que, au XIX^e siècle, les grandes recherches sur la femme sont surtout médicales. En effet, si la femme se définit essentiellement par son corps, ce sont l'anatomie et la biologie qui peuvent le mieux déterminer, comprendre et expliquer l'« identité féminine ». Rappelons également que, si la psychologie de la femme est à cette époque posée d'emblée comme impénétrable ou indéchiffrable (par les hommes, bien sûr), Proust dote ses personnages – et Charlus en est certainement l'exemple le plus probant – d'une psyché profonde et complexe.

⁸¹ Jean Pierrot, *L'imaginaire décadent (1880-1900)*, Paris, P.U.F., 1977, p. 157-158.

Effectivement, le Charlus que Proust met en scène dans les derniers tomes de la *Recherche* et qui est esclave de ses instincts se révèle conforme à certains stéréotypes que l'art et même la science entretiennent sur la femme, objet de ce que Mireille Dottin-Orsini nomme une « hypersexualisation⁸² ». Le mythe de la femme fatale, créature synonyme de sexe, de péché, de scandale, de luxure et de danger, règne alors incontestablement sur les esprits. Ainsi, en très grande majorité, les héroïnes qui figurent dans les œuvres d'art de l'époque, que ce soit chez Moreau, Rops, Baudelaire, Barbey d'Aurevilly, Mirbeau, Mendès ou Rachilde, pour ne nommer que ceux-là, incarnent ce mythe de la femme totalement dominée par ses sens déréglés, tandis que dans le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* on assure, d'un point de vue prétendument médical, que « la volupté est plus grande chez elle que chez l'homme⁸³ » et que le philosophe autrichien Otto Weininger soutient, tout au long d'un ouvrage paru en 1903, que « l'instinct sexuel est chez la femme toujours présent » et qu'« elle n'est elle-même, dans toute sa personnalité tant physique que psychologique, que sexualité et la sexualité même⁸⁴ ». Sans affirmer que Proust souscrit à cette vision de la femme, nous constatons néanmoins qu'en ayant conféré au moi féminin de Charlus « [a] destructive unconscious side [...] [that] has taken over with its command over instinctive drives⁸⁵ », il a, inconsciemment ou non, participé à sa manière d'une certaine conception de la femme qui a marqué l'imaginaire de son temps.

⁸² Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale*, Paris, Grasset, 1993, p. 166.

⁸³ « Femme », tome 10, p. 203.

⁸⁴ Otto Weininger, *Sexe et caractère*, traduction de D. Renaud, cité par Mireille Dottin-Orsini, *op. cit.*, p. 168.

FÉMINITÉ ET GOÛTS CHEZ CHARLUS

En plus de l'avoir doté d'un tempérament féminin et d'une apparence qui tend à devenir celle d'une femme, Proust a attribué à Charlus certains goûts qui participent eux aussi de cette facette de son être. Tout d'abord, en matière de relations amoureuses, son attirance pour les hommes, son « inversion » – pour reprendre le vocabulaire de l'époque – font de lui une femme. Du moins est-ce ainsi que Proust, dans un passage de *Sodome et Gomorrhe* précédemment cité, explique la nature féminine du baron : « À force de penser tendrement aux hommes, on devient femme » (II, 909). En outre, étant femme, il ne recherche que les hommes qui sont à même de satisfaire son puissant idéal de virilité et ne supporte pas les efféminés, car il existe cette « idée de M. de Charlus [suivant laquelle] c'[est] de l'essence d'un homme de n'avoir rien d'efféminé » (III, 746). Les efféminés, que le baron ne considère pas comme de vrais hommes, ne peuvent donc pas lui inspirer de passion. De plus, à l'intérieur même de ses relations amoureuses et de l'assouvissement de ses fantasmes, il témoigne d'une docilité et d'une soumission qui ont été longtemps exigées de la femme et que l'on a fini par lui associer, prenant pour une caractéristique naturelle ce qui est un phénomène social et culturel. En effet, Proust montre un Charlus qui, lorsqu'il est amoureux de Morel, délaisse son orgueil pourtant immense et semble prêt à accepter tous les caprices, les volontés, voire les méchancetés du violoniste : « il avait beau appartenir à une famille plus ancienne que les Capétiens, être riche, être vainement recherché par une société élégante, et Morel n'être rien, il aurait beau dire à Morel [...] : « Je suis prince, je veux votre bien », encore était-ce Morel qui avait le dessus » (III, 820). Cet homme qui tenait sans

⁸⁵ Lisa Appignanesi, *op. cit.*, p. 187

conteste dans le faubourg Saint-Germain l'une des positions les plus élevées se rend même, par amour pour Morel, « esclave des Verdurin » (III, 1019). Ainsi, en plus d'être sous l'emprise de ses instincts, Charlus devient l'esclave de l'homme qu'il aime. Cette tendance du baron à la soumission, Proust la met d'ailleurs en lumière lorsqu'il fait dire au narrateur : « chez lui le plaisir n'allait pas sans une certaine idée cruelle dont je ne savais pas encore à ce moment-là toute la force ; l'homme qu'il aimait lui apparaissait comme un délicieux bourreau » (III, 776), préfiguration de la fameuse scène qui révélera avec force la passivité féminine devenue chez Charlus perversion sexuelle. Cet épisode au cours duquel Marcel, dans un bordel masculin, surprend Charlus « enchaîné sur un lit [...], recevant les coups d'un martinet [...] planté de clous que lui inflig[e] » un jeune homme qu'il ne trouve pas assez brutal, « couvert d'ecchymoses qui prouv[ent] que le supplice n'[a] pas lieu pour la première fois » (III, 815), montre ainsi une sexualité passive, masochiste et donc féminine, si l'on en croit l'idée admise au XIX^e siècle suivant laquelle « le devoir, le destin féminins coïncident avec la douleur et le masochisme⁸⁶ » et reprise au XX^e siècle par la psychanalyse, dont l'illustre fondateur a avancé qu'il y aurait « chez la femme une préférence – issue de la part qui est la sienne dans la fonction sexuelle – pour un comportement passif et pour des aspirations à des buts passifs » et que « le masochisme est donc [...] authentiquement féminin⁸⁷ ». D'ailleurs, les réflexions que Proust prête au narrateur à la suite de cette scène troublante contribuent elles aussi à associer les tortures exigées par Charlus à la partie féminine de son être. En effet, non

⁸⁶ Thérèse Moreau, « Préface » à Jules Michelet, *La Femme*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1981 [1859], p. 35.

seulement le narrateur voit-il au fond de l'insistance du baron à réclamer des supplices toujours plus féroces « tout son rêve de virilité, attesté au besoin par des actes brutaux » (III, 840), mais surtout dit-il à Jupien, directeur du bordel qui sert à distraire les vieux jours du baron :

J'avais cru comme le calife des *Mille et une nuits* arriver à point au secours d'un homme qu'on frappait, et c'est un autre conte des *Mille et une nuits* que j'ai vu réalisé devant moi, celui où une femme, transformée en chienne, se fait frapper volontairement pour retrouver sa forme première (III, 832).

À propos de cette déclaration quelque peu mystérieuse, il y a beaucoup à dire. D'abord, la référence aux *Mille et une nuits* se révèle des plus significatives et des plus cohérentes avec l'ensemble de l'œuvre et l'imaginaire proustiens. Intertexte omniprésent dans la *Recherche*, les contes arabes apparaissent dès le premier tome, appartenant et renvoyant donc d'abord à Combray, au monde de l'enfance et de l'innocence (sexuelle, notamment). Cependant, au fil de l'œuvre, la référence orientale apparaît chargée d'une signification érotique⁸⁸ et les *Mille et une nuits* deviennent le symbole d'un paradis des sens, conception tout à fait représentative de l'imaginaire occidental dans lequel l'Orient apparaît souvent comme la promesse et la source de plaisirs charnels et dont on peut observer les manifestations chez Montesquieu, Diderot, Baudelaire, Flaubert, Loti, Gide, etc. Ainsi, dans *Le Temps retrouvé*, l'orientalisation de Paris durant la guerre équivaut presque à son érotisation puisque ce qui commence à hanter l'imagination du narrateur en promenade est, nous dit-il, « le vieil Orient de ces *Mille et Une Nuits* que j'avais tant aimées, et me

⁸⁷ Sigmund Freud, « La féminité », *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, trad. de l'allemand par R.-M. Zeitlin, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1984 [1933], p. 155.

perdant peu à peu dans le labyrinthe de ces rues noires, je pensais au calife Haroun Al Raschid en quête d'aventures dans les quartiers perdus de Bagdad » (III, 809). Paris est devenue une cité orientale qui, la nuit tombée, cache derrière les murs de ses sérails des plaisirs secrets et inavouables. L'hôtel de Jupien, où Marcel se retrouve au hasard de ses déambulations nocturnes, s'inscrit donc dans ce nouveau paysage oriental, d'autant plus qu'il est comparé à un « harem » (III, 824), lieu par définition féminin mais habité ici par des hommes, homosexuels pour la plupart. La référence aux *Mille et une nuits* vient d'ailleurs, de plusieurs façons, renforcer cette idée d'inversion. D'abord, elle rappelle les origines des « invertis », cette « colonie orientale » (II, 632) issue de Sodome. Ensuite, elle fait subir aux contes une série d'inversions que Dominique Jullien a relevées :

La référence est inversée, puisque dans le conte [...] l'héroïne Zobéide se voit obligée de fouetter tous les jours ses deux sœurs transformées en chiennes, pour éviter de subir le même sort. À l'inversion initiale du sexe s'ajoute un passage de l'actif [...] au passif [...]. À l'actif correspond un désir de conservation de la forme [...], au passif le désir de métamorphose [...]. Enfin l'acte accompli est involontaire [...], l'acte subi par le baron volontaire [...]. À l'acte sadique de Zobéide [...] répond en miroir le masochisme du baron⁸⁹.

À propos de la déclaration du narrateur – qu'il faudrait analyser plus attentivement pour en révéler tout le sens mais dont l'image animale parle sans doute aussi d'une déchéance et d'une perte d'humanité à travers des fantasmes jugés proprement inhumains – nous nous contenterons d'ajouter qu'elle compare Charlus à un être qui, pour recouvrer la forme féminine originelle dont il aurait été privé, endure une

⁸⁸ Dominique Jullien a d'ailleurs remarqué que « les scènes érotiques de la *Recherche* recourent systématiquement à l'imagerie orientale ». Cf. *Proust et ses modèles*, Paris, José Corti, 1989, p. 152-153.

⁸⁹ Dominique Jullien, *op. cit.*, p. 90.

violence physique voulue et même exigée. Notons enfin que le masochisme, en plus d'être associé à la femme, est tout à fait à l'opposé du dandysme qui, dans le plaisir cruel que ses représentants prennent à maltraiter verbalement les autres, et plus particulièrement les femmes, se rapprocherait davantage du sadisme.

Sur une note plus légère, soulignons maintenant qu'en matière de goûts artistiques et d'esthétisme, Charlus fait également preuve d'un tempérament féminin. Comme le signale Lisa Appignanesi, au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, l'existence de la femme « is apparently not caught up in the modes of production and exchange ; and hence – at least insofar as cultural myth is concerned – most prone to values based on luxury, such as aesthetic sensibility⁹⁰ ». Par exemple, cette nécessité de s'entourer d'objets d'art – notamment dans la décoration de son intérieur – participe non seulement, comme nous l'avons démontré dans le chapitre précédent, du dandysme de Charlus, mais aussi de sa féminité. Ainsi, lorsqu'il s'exclame : « Oui, malgré mon âge j'ai gardé le goût de bibeloter, le goût des jolis bibelots, je fais des folies pour un vieux bronze, pour un lustre ancien. J'adore le Beau » (II, 988), il est facile d'imaginer que ces paroles sortent de la bouche d'une dame un peu maniérée. Rien d'étonnant, dès lors, à ce que Proust compare les appartements décorés avec goût de Charlus à ceux « d'une ménagère bibeloteuse » (III, 206), la figure féminine semblant tout à fait à sa place. En outre, l'intérêt que Charlus porte à la mode et aux vêtements figure tout naturellement sur la liste de goûts typiquement féminins puisque la croyance veut généralement que « an interest in the « finer » things of life – art,

⁹⁰ Lisa Appignanesi, *op. cit.*, p. 18.

music, poetry, fashion, and so on – is a feminine characteristic⁹¹ ». Même le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, dans l'article qu'il consacre à la femme, ne manque pas de souligner l'intérêt que cette dernière porte aux vêtements et à la parure, affirmant que « tout le monde sait que la femme a reçu de la nature même un goût très-vif pour tout ce qui brille, pour tout ce qui peut la parer et rehausser sa beauté » et que « ce qui montre, du reste, l'importance que les femmes donnent à la toilette, c'est le sérieux avec lequel elles traitent tout ce qui s'y rapporte. Quand elles délibèrent sur cette grave affaire, elles prennent leur air le plus grave⁹² ». Ainsi, le baron en surprend plusieurs en appréciant à sa juste valeur l'habillement élégant d'Albertine et en dissertant de toilettes féminines avec un jugement, une connaissance et une gravité très étonnants chez un homme, y allant même de théories selon lesquelles « il n'y a que les femmes qui ne savent pas s'habiller qui craignent la couleur [...] [et] on peut être éclatante sans vulgarité et douce sans fadeur » (II, 1055). Par ailleurs, lorsque le narrateur affirme qu'« il n'y [a] guère que M. de Charlus pour savoir apprécier à leur véritable valeur les toilettes d'Albertine » (II, 1055), on peut se demander si cela est dû au fait que le baron est un homme des plus raffinés ou à celui qu'il cache en lui une femme qui connaît et apprécie naturellement ces choses. Il est par ailleurs intéressant de noter que l'élégance même de Charlus, si elle est incontestablement liée à son dandysme, peut aussi être attribuée à une coquetterie et à un souci du bien paraître tout féminins. D'ailleurs, dans la tenue de Charlus où « un filet de vert sombre s'harmonis[e], dans le tissu du pantalon, à la rayure des chaussettes avec un raffinement qui déc[èle] la vivacité d'un goût maté partout

⁹¹ J. E. Rivers, *op. cit.*, p. 182.

ailleurs » (I, 753), n'existe-t-il pas une « harmonie [...] constamment recherchée dans des rappels de tons ou de motifs évoquant le « savoir-mettre » féminin⁹³ » ? Qui plus est, la manie que Proust prête à Charlus et qui consiste, lors de réunions mondaines, à se mettre en tête-à-tête avec une ravissante invitée pour s'envelopper de son immense robe est décrite comme une tentative de « faire corps avec la plus élégante » (II, 267). Tentative qui, si elle permet à Charlus de faire valoir sa propre élégance, traduit peut-être aussi un désir de se sentir momentanément habillé de parures féminines et, plus profondément, de ne faire plus qu'un avec la femme en usurpant ses vêtements et son corps, de se confondre avec elle pour devenir pleinement femme. Bref, comme le signale Anna Favrichon dans une remarque qui met bien en relief la double nature de l'élégance du baron, « il y aurait presque chez Charlus un dessus et un dessous : pour le regard indifférent, une silhouette noire et distinguée, « un parti-pris de virilité », et quand les yeux se font plus inquisiteurs, des murmures de dentelles, des soupçons de couleurs »⁹⁴.

Par ailleurs, les goûts du baron en matière de littérature pourraient également être qualifiés – si l'on se fie toujours à la tradition et aux stéréotypes qu'elle a engendrés – de féminins. Évidemment, nous pensons d'abord à son appréciation et à sa compréhension des *Lettres* de Mme de Sévigné, que la tradition a volontiers placées dans la catégorie « littérature de femmes », regroupant des œuvres qui appartiennent

⁹² « Femme », dans Pierre Larousse (éd.), *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, 24 tomes, Nîmes, Lacour, coll. « Rediviva », 1990 [1866-1876], tome X, p. 213.

⁹³ Anna Favrichon, *Toilettes et silhouettes féminines chez Proust*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1987, p. 70-71.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 71.

souvent aux genres littéraires dits mineurs, écrites par des femmes et donc propres à n'intéresser que celles-ci. Ensuite, ce qui plaît à Charlus dans les tragédies de Racine, c'est bien ce que les lectrices sont susceptibles de goûter le plus, c'est-à-dire la peinture des passions. Bien que Racine ait créé des chefs-d'œuvre dans un genre littéraire conçu comme le plus noble qui soit, ses tragédies, où la passion et l'expression des sentiments occupent une place dominante, ont de tout temps été mises en opposition avec celles plus « viriles » de Corneille, qui y exalte la vaillance et l'héroïsme. Signalons enfin que le goût de Charlus pour les romans de Balzac le rapproche de nombreux hommes, bien sûr, mais surtout d'encore plus nombreuses femmes qui, au XIX^e siècle, constituent les principales lectrices de roman en général et forment l'essentiel du lectorat de Balzac en particulier. D'ailleurs, « c'est à Balzac [...] qu'écrivaient les femmes de 1830, livrant des secrets que leurs grands-mères avaient réservés à leurs confesseurs et que leurs petites-filles confient à leurs psychanalystes⁹⁵ » et s'extasiant sur sa profonde compréhension du cœur féminin⁹⁶.

En dernier lieu, nous voudrions dire un mot du dilettantisme de Charlus, cette fois-ci en le considérant sous l'angle du féminin. À l'époque de Proust, l'idée selon laquelle la femme ne peut créer d'œuvre s'avère admise et largement répandue. Michelet écrit d'ailleurs au milieu du XIX^e siècle que « les grandes créations de l'art semblent jusqu'ici lui être impossibles. Toute œuvre forte de civilisation est un fruit du génie

⁹⁵ Richard Bolster, *op. cit.*, p. 220.

⁹⁶ Les numéros 3 (1924) et 5 (1927) des *Cahiers balzaciens* reproduisent d'ailleurs de nombreuses lettres de femmes adressées à Balzac. Dans l'« Avant-propos » du numéro 3, Marcel Bouteron nous apprend en outre que, selon certaines sources, le romancier en aurait reçu 12 000 !

de l'homme⁹⁷ », affirmation qui aurait pu tout aussi bien avoir été faite une cinquantaine d'années plus tard tant elle reflète la pensée dominante de ce siècle (et des précédents !). On considère alors la femme comme une muse, c'est-à-dire comme un formidable objet d'inspiration, mais non en tant que sujet créateur. Si elle se révèle parfois artiste, c'est uniquement par le soin qu'elle apporte à sa parure, qui devient alors

la seule création de la femme, ou plutôt le seul domaine où elle puisse toucher à l'art. C'est la thèse que développe Edmond de Goncourt dans un chapitre de *Chérie* : la femme ne peut créer un objet d'art à proprement parler – elle peut par contre être un « charmant et frêle objet d'art », grâce à son sens inné du chiffon. Selon Octave Uzanne [auteur des *Études de sociologie féminine – Parisiennes de ce temps*, parues en 1910] la mode est « la littérature de la femme », et la toilette, « son style personnel »⁹⁸.

Ainsi, le fait que Charlus s'intéresse et s'adonne à l'art sans toutefois produire de véritables œuvres peut s'expliquer soit par son dandysme, soit par sa féminité. Or, dans le premier cas, il s'agit d'une volonté de ne pas s'engager et de ne s'intéresser à ces choses qu'avec désinvolture tandis que dans le second, il s'agit d'une incapacité à créer soi-disant inhérente au tempérament féminin. Le résultat est toutefois le même et nous constatons une fois de plus que le dandy et la femme, qui s'avèrent sur certains points fort éloignés l'un de l'autre, tendent à se rejoindre sur de nombreux autres.

⁹⁷ Jules Michelet, *La Femme*, cité par Thérèse Moreau dans *Le sang de l'Histoire. Michelet, l'Histoire et l'idée de la femme au XIX^e siècle*, p. 112.

⁹⁸ Mireille Dottin-Orsini, *op. cit.*, p. 69-70.

Voilà pourquoi après avoir étudié séparément ces deux figures, nous voudrions consacrer le dernier chapitre de ce travail aux nombreuses et complexes relations qu'elles entretiennent – tant dans la tradition littéraire que dans l'œuvre proustienne – ainsi qu'aux réflexions sur le sujet moderne et le « genre » que ces liens impliquent.

CHAPITRE III : CHARLUS DANDY ET FEMME

Après avoir fait l'objet de deux chapitres différents et de deux analyses séparées, le dandy et la femme se rencontrent finalement dans notre troisième partie – comme ils coexistent chez Charlus. Ce chapitre représente donc le lieu charnière où les liens multiples et savamment tissés qu'entretiennent ces deux figures fascinantes seront mis en lumière et (du moins l'espérons-nous) démêlés. Ce dévoilement et ce déliement devraient ainsi faire apparaître Charlus non seulement comme un sujet complexe et tiraillé de toute part, mais aussi comme un carrefour où s'entrecroisent les idées et les représentations de deux époques, comme une dénivellation qui reproduit et participe de la position historique de Proust entre le XIX^e et le XX^e siècles et où le romancier se révèle à la fois tributaire du siècle qui l'a vu naître et annonciateur des idées maîtresses de celui qui l'a vu mourir, à la fois fin-de-siècle et moderne.

UNE NOUVELLE INTERPRÉTATION DU DANDY

Si dans notre premier chapitre nous avons considéré la misogynie comme l'une des caractéristiques fondamentales et constantes du dandysme, c'est bien parce que, dans la tradition qui va de Brummell aux dandys fin-de-siècle, la femme est unanimement méprisée, voire attaquée et malmenée (verbalement et psychologiquement, s'entend). « La femme est le contraire du dandy », formule de Baudelaire qui a cristallisé cet

antiféminisme indissociable du dandysme, semble bien avoir été le mot d'ordre de ces êtres singuliers qui ont fasciné le XIX^e siècle. En effet, nul doute que la femme que l'on se représentait comme essentiellement sensible, émotive et impressionnable, définie uniquement par son corps, menée exclusivement par ses instincts et donc très proche de la nature, apparaisse comme le parfait opposé du dandy, créature froide, stoïque, éprise d'art et d'artificialité. Se conformant à cette conception, les écrivains du XIX^e siècle ont donc, le plus souvent, représenté des personnages de dandys dégoûtés par le sexe féminin ou traitant avec une froideur ou une cruauté impitoyables (ou les deux) leurs conquêtes féminines. Femme et dandy apparaissent ainsi comme étant contradictoires, conception que les critiques s'étant intéressés au dandysme semblent avoir partagée. Plusieurs – peut-être même la plupart – ont bien signalé que, malgré sa misogynie et la distance qui le sépare de la femme sur certains points, le dandy s'en rapproche sur de nombreux autres : il possède un goût pour les arts et les choses raffinées de la vie et s'approprie les moyens de séduction ainsi que l'idéal de grâce et de beauté qui, dans la culture occidentale, sont l'apanage des femmes⁹⁹. Toutefois, peu de critiques ont approfondi cette ressemblance qui crée une dynamique particulière entre le dandy et la femme, continuant en majorité de voir dans le dandysme un phénomène essentiellement masculin et s'intéressant relativement peu à la facette féminine pourtant évidente de cette figure. C'est ainsi que Roger Kempf a pu débiter un chapitre intitulé « Les sexes » – qui ne traite que

⁹⁹ Comme le remarque notamment Marie-Christine Natta, il y a chez le dandy une « féminisation de [l']apparence et parfois [du] comportement. Féminin, il l'est par le temps et le soin apporté à sa toilette ainsi que par la grâce de ses manières. [...] il s'approprie un mode d'être qui ne lui appartient pas ». « Notes » dans Jules-Amédée Barbey d'Aurevilly, *Du dandysme et de George Brummell*, p. 192.

du mépris qu'éprouve le dandy (masculin, il va sans dire) pour la femme et du dégoût que lui inspire la vie conjugale – en évacuant d'emblée la femme du dandysme :

La femme ne pèse guère dans l'histoire universelle du dandysme. Lady Hamilton, la Grande Demoiselle, la duchesse de Langeais, Mathilde de la Mole n'illustrent pas un sexe, mais une race. De Mademoiselle de Montpensier, fille de Gaston d'Orléans et de Marie de Bourbon, Barbey d'Aurevilly retient en premier qu'elle était « plus bourbonne que femme [...] »¹⁰⁰.

Cependant, Jessica R. Feldman, dans son ouvrage au titre fort significatif *Gender on the Divide. The Dandy in Modernist Literature*, porte un éclairage nouveau sur les rapports entre le dandy et celle qu'on lui oppose généralement : selon Feldman, le dandy, tout en rejetant la pensée et le discours dominants, récuse aussi les catégories contraignantes du masculin et du féminin et les transcende, jouant avec l'identité et la questionnant sans cesse. Si nous ne souscrivons pas à sa thèse principale, qui veut que les auteurs ayant écrit dans la tradition du dandysme aient procédé à une féminisation de leur texte et de leur art, nous affirmons néanmoins avec elle que les « dandies [...] have always self-consciously played with the construction of gender¹⁰¹ ». Ni tout à fait masculin, ni tout à fait féminin, le dandy est bel et bien cette figure qui brouille les frontières entre les sexes et remet en question l'étanchéité de celles-ci. En outre,

the literature of dandyism challenges the very concept of two separate genders. Its male heroes, artists and their subjects alike, do more than punish women or dally with them – they relocate dandyism within the female realm in order to move beyond the male and the female, beyond dichotomous gender itself¹⁰².

¹⁰⁰ Roger Kempf, *Dandies : Baudelaire et C^e*, Paris, Seuil, 1977, p. 157.

¹⁰¹ Jessica R. Feldman, *Gender on the Divide. The Dandy in Modernist Literature*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1993, p. 13.

¹⁰² *Ibid.*, p. 11.

Feldman semble avoir retenu l'affirmation de Baudelaire suivant laquelle le dandy « cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la *modernité*¹⁰³ » et la pousse fort loin, faisant du dandysme un phénomène radicalement moderne, annonciateur de certains des courants de pensée les plus innovateurs du XX^e siècle et précurseur de Derrida et de Judith Butler. N'avance-t-elle pas que le dandy « is the figure who casts into doubt, while he underscores, the very binary oppositions by which his culture lives¹⁰⁴ » et qu'il « challenges "patriarcal thought" [...] [and] replaces the mythologies of "phallogocentrism" with something else¹⁰⁵ » ? Il est indéniable que le dandysme porte en lui les germes d'idées et de questionnements qui ne trouveront leur pleine mesure qu'au cours du XX^e siècle. Même si cette figure importante du XIX^e siècle n'a pu engendrer de descendants qui auraient perpétué au siècle suivant le culte qu'elle a instauré, il n'en demeure pas moins que quiconque, aujourd'hui, cherche l'origine de certaines idées et valeurs dominantes de son époque, risque de découvrir derrière elles la silhouette élégante et le visage tantôt impassible, tantôt insolent du dandy. Questionnant implicitement l'identité et les rôles sexuels, il annonce possiblement l'importante réflexion sur le « genre » et la redéfinition de l'identité sexuelle qui s'opérera au XX^e siècle. Or, il adhère à la misogynie de son époque et puise à même la conception traditionnelle et patriarcale de la femme. Il est donc illusoire de voir en lui un féministe puisque, tout en étant porteur d'une certaine révolte¹⁰⁶, il est souvent conservateur, voire réactionnaire, du

¹⁰³ Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, cité par Jessica R. Feldman, *op. cit.*, p. 5.

¹⁰⁴ Jessica R. Feldman, *op. cit.*, p. 4.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 6.

¹⁰⁶ Baudelaire affirme que tous les dandys « participent du même caractère d'opposition et de révolte ». *Le peintre de la vie moderne dans Œuvres complètes*, p. 560.

moins politiquement¹⁰⁷ et socialement (les exemples ne manquent pas : Barbey d'Aurevilly, Robert de Montesquiou, des Esseintes, Charlus, etc.). Bref, le dandy s'avère avant tout ambigu, complexe, contradictoire même, ce que Feldman, par la filiation qu'elle établit un peu trop rapidement, semble oublier.

Avec Charlus, Proust, plus que tout autre écrivain avant lui, a mis en lumière le côté féminin que recèle tout dandy, mais il a en quelque sorte conféré à cette facette un statut autonome, car la féminité de Charlus ne dépend pas que de son dandysme. Elle fait partie intégrante de sa personnalité, elle constitue l'un de ses nombreux moi. À l'intérieur d'un seul et même personnage coexistent donc une masculinité et une féminité qui se montrent tour à tour ou simultanément, selon des proportions variables. Or, cette conception absolument moderne du sujet dont Proust témoigne à travers Charlus se rapproche à de nombreux égards de celle de Freud qui, au moment où Proust écrit la *Recherche*, établit les fondements de la psychanalyse. En effet, dans ses travaux sur la sexualité humaine et sa relation à l'identité, le psychiatre autrichien fait exploser la dichotomie entre le féminin et le masculin : « it is with Freud and the advent of psychoanalysis that a real theory of gender aporia and of gender identity not based simply in biology finds its home¹⁰⁸ ». Freud démontre ainsi que le « genre » n'est pas une réalité biologique – « ce qui fait la masculinité ou la féminité

¹⁰⁷ Notons toutefois que, encore là, l'éthique du dandysme semble traduire deux conceptions contradictoires de la politique : aristocratique, car il accorde une grande importance aux privilèges et aux dons innés, mais également libérale, comme en font foi un individualisme ainsi qu'un travail constant sur lui-même, qui lui permet d'acquérir des compétences, voire une supériorité.

¹⁰⁸ Dorothy Kelly, *Fictional Genders. Role and Representation in Nineteenth-Century French Narrative*, Lincoln/Londres, University of Nebraska Press, 1989, p. 3.

est un caractère inconnu, que l'anatomie ne peut saisir¹⁰⁹ » –, mais un processus de développement par lequel le masculin et le féminin, initialement présents, finissent par être polarisés et séparés de manière à ce que l'individu ne manifeste que l'un d'eux, bien que des traces de l'autre resurgissent plus ou moins visiblement. C'est cette notion de bisexualité – fondamentale en psychanalyse – qui remet vivement en cause l'opposition entre les « genres » : d'un point de vue biologique d'abord, parce qu'elle suppose que « des parties de l'appareil génital masculin se trouvent dans le corps de la femme, bien qu'à l'état atrophié, et *vice versa*¹¹⁰ », et surtout d'un point de vue psychique, parce qu'elle implique que chaque individu cherchera, dans sa vie sexuelle, à satisfaire des pulsions à la fois féminines et masculines. Ainsi, pour Freud, la masculinité et la féminité sont toutes deux présentes chez l'homme comme chez la femme, mais à des degrés divers et variables : « [...] l'individu n'[est] pas homme ou femme, mais à chaque fois les deux, seulement plus l'un que l'autre. [En outre] [...], les proportions dans lesquelles masculin et féminin se mêlent dans un individu sont soumises à des variations considérables¹¹¹ ». Si Charlus nous paraît en être le meilleur exemple, de nombreux autres personnages de la *Recherche* se sont vu conférer par leur créateur une identité et une sexualité multiples, ambiguës et complexes : pensons à Albertine et à Morel, son double, mais aussi, dans une moindre mesure, à Andrée et à Odette. Ainsi, « as he writes his novel, the narrator [...] dramatizes the fact that the demarcation between masculine and feminine is, as with so many other modes of Proustian ontology, often only a question of shifting

¹⁰⁹ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 153.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 153.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 153.

perspectives¹¹² ». Brouiller et franchir allégrement les frontières entre masculin et féminin pour les transcender et ainsi les remettre en question semble avoir été l'un des moteurs de la *Recherche*, si bien que cette œuvre nous apparaît comme un « challenge to traditional conceptions of sexuality and gender¹¹³ » et, à ce niveau, pleinement ancrée dans le XX^e siècle. Car si la confusion des sexes constitue l'un des thèmes les plus chers aux décadents, elle apparaît, dans la culture fin-de-siècle, surtout superficielle parce qu'elle est liée à des fantasmes et surtout à une esthétique nouvelle, qui voue un culte à une beauté étrange et ambiguë. Dans la *Recherche*, au contraire, l'ambiguïté sexuelle participe pleinement de la conception proustienne à la fois de l'être – multiple, instable, insaisissable et, en raison de sa pluralité intrinsèque mais aussi de la perspective qu'adopte celui qui l'observe, toujours changeant – et de la connaissance, plus spécifiquement de la connaissance de l'Autre, fondamentalement limitée et partielle. Bref, la confusion des sexes est, chez Proust, ontologique et essentielle.

L'« HOMME-FEMME »

Nos commentaires sur la nouvelle interprétation à donner du dandysme nous a plongée au cœur même des questionnements sur le « genre » et amenée à considérer le dandy comme une figure où coexistent (harmonieusement ou non, là n'est pas encore la question) le masculin et le féminin et dont Charlus serait une incarnation particulièrement intéressante. De là à voir en lui une figure androgyne, il n'y a qu'un

¹¹² J. E. Rivers, *op. cit.*, p. 245.

¹¹³ *Ibid.*, p. 244.

pas... que Proust lui-même nous invite à franchir. En effet, à de nombreuses reprises, il présente le baron, implicitement ou explicitement, comme un hermaphrodite¹¹⁴, un « homme-femme ». Ces passages, il est vrai, sont surtout liés à l'homosexualité de Charlus, qui contribue aussi et surtout à créer chez lui un côté féminin¹¹⁵. Mais le dandysme lui-même n'est pas sans lien avec l'androgynie. En effet, Barbey d'Aurevilly, s'il souligne avec admiration la cruauté de Brummell envers ses nombreuses admiratrices et ponctue son traité du dandysme de nombreuses remarques misogynes, affirme néanmoins que « un Dandy est femme par certains côtés¹¹⁶ » et, surtout, qualifie les dandys de « Natures doubles et multiples, d'un sexe intellectuel indécis, où la grâce est plus grâce encore dans la force, et où la force se retrouve encore dans la grâce ; Androgynes de l'Histoire, non plus de la Fable [...] »¹¹⁷.

Ce rapprochement entre dandy et androgyne devient à la fin du XIX^e siècle particulièrement fréquent, voire incontournable. Il y a déjà chez Brummell et ses descendants immédiats une effémination qui, d'abord limitée, semble aller en s'exacerbant chez les générations suivantes de dandy, si bien qu'à la fin du siècle, l'esthète – dernier avatar du dandy – apparaît comme l'incarnation privilégiée de

¹¹⁴ Nous reprenons à notre compte cette précision liminaire de A. J. L. Busst : « The distinction established from time to time between the terms 'androgyne' et 'hermaphrodite' have always been purely arbitrary and consequently often contradictory. [...] Rather than attempt to choose from or add to the already excessively long list of extremely doubtful distinctions, it is preferable to consider the two terms exactly synonymous by accepting their broadest possible meaning [...] ». Cf. « The Image of the Androgyne in the Nineteenth Century » dans Ian Fletcher (éd.), *Romantic Mythologies*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1967, p. 1.

¹¹⁵ Nous n'essaierons pas de départager l'apport respectif du dandysme et de l'homosexualité dans la féminité de Charlus. Si l'on se fie à ce que Proust dit, la seconde paraît déterminante. Cependant, nous considérons que les deux y participent et préférons nous attarder au résultat – la féminité – plutôt que de spéculer sur les causes.

l'idéal androgyne, qui s'avère par ailleurs une véritable obsession des artistes décadents. Certains parlent même d'une « collusion presque systématique entre la figure de l'androgyne et celle du dandy qui s'affirme dans nombre de romans de l'époque¹¹⁸ », notamment ceux de Wilde, de Huysmans et de Rachilde. Certes, de tout temps et dans toutes les civilisations, le mythe de l'androgyne a exercé sur l'Homme une véritable fascination en tant que symbole de la *coincidentia oppositorum*, c'est-à-dire la réunion des contraires, la résorption des contradictions, la totalisation des fragments. Force est de constater, toutefois, qu'il apparaît avec une fréquence et une constance particulièrement remarquables dans la culture et l'imaginaire du XIX^e siècle et qu'il y cristallise les différents aspirations et fantasmes des artistes. Ainsi, dans la première moitié du siècle, l'androgyne apparaît souvent comme un symbole social : dans la lutte des classes de la France post-révolutionnaire, il signifie l'égalité absolue, entre les classes bien sûr mais aussi entre les sexes, et incarne le rêve de penseurs comme Ballanche et Fabre d'Olivet ainsi que des saint-simoniens : une société où règne la justice, l'harmonie et la fraternité. Le progrès passe par la disparition des divisions (sociales et sexuelles) et aboutit à la réunification de l'androgyne, considéré comme l'homme universel. Celui-ci – porteur et garant des valeurs sociales de ceux qui en reprennent le mythe – « symbolize[s] above all human solidarity, the brotherhood of man, the unity and continuity of generations and civilizations ; and consequently charity, the sense of social justice, sympathy for the downtrodden, for all those who are oppressed, whether women or

¹¹⁶ Jules-Amédée Barbey d'Aurevilly, *Du dandysme et de George Brummell*, p. 143.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 152.

¹¹⁸ Frédéric Monneyron, *op. cit.*, p. 198.

men¹¹⁹ ». Semblablement, certains occultistes de la fin du siècle, notamment Éliphas Lévi et Jules Bois, attribueront à l'Adam androgyne de la tradition kabbalistique une valeur sociale, perspective qui les rapproche des penseurs que nous avons mentionnés et les unit dans une même volonté d'abolir les différences entre les sexes et entre les classes. Bois adopte et développe d'ailleurs dans *L'Ève nouvelle* des positions clairement féministes. De même, citant Lévi, Frédéric Monneyron nous apprend que pour cet occultiste,

ce n'est [...] que dans une société nouvelle où l'égalité sexuelle sera totale et où la distinction entre riches et pauvres aura été abolie que « les deux sexes n'en feront plus qu'un, selon la parole du Christ, [que] le grand androgyne sera créé [et que] l'humanité sera femme et homme, amour et pensée, tendresse et force, grâce et énergie¹²⁰ ».

En plus d'incarner le rêve d'une société et d'une humanité fondamentalement justes et harmonieuses, l'androgyne, quittant le monde terrestre, se verra aussi au cours du siècle investi des aspirations éthérées et transcendantes de certains écrivains. Balzac, dans *Séraphita*, et Poe, dans de nombreuses nouvelles dont *Ligeia* et *Eleonora*, créent des personnages dont l'androgynie symbolise avant tout une plénitude ontologique et possède donc une signification métaphysique. Selon Eliade, « Balzac a réussi à donner un éclat sans pareil à un thème fondamental de l'anthropologie archaïque : l'androgyne considéré comme l'image exemplaire de l'homme parfait¹²¹ », c'est-à-dire un être par essence « total ». La culture décadente évacue toutefois de sa conception de l'hermaphrodite cette dimension métaphysique et la fait basculer dans la sphère érotique, causant une perte de transcendance et une « dégradation du

¹¹⁹ A. J. L. Busst, *op. cit.*, p. 38.

¹²⁰ Frédéric Monneyron, *L'androgyne décadent. Mythe, figure, fantasmes*, Grenoble, ELLUG, 1996, p. 134.

symbole¹²² ». Cependant, pour les artistes de l'époque aussi, l'androgynie constitue la figure en laquelle se résolvent les conflits et se cristallisent les fantasmes et les idéaux. Bref, il demeure un idéal. Idéal esthétique, d'abord, qui prend sa source dans une vaste réflexion sur l'art. La beauté de l'androgynie, création de l'art, est supérieure à celle de la femme, création de la nature. Péladan, dont l'œuvre témoigne d'une véritable obsession pour l'androgynie, insiste fréquemment sur la perfection formelle de cet être, notamment en ces termes : « L'androgynie est le sexe artistique par excellence, il confond les deux principes, le féminin et le masculin, et les équilibre l'un par l'autre¹²³ ». Cet idéal de beauté s'incarne ainsi le plus souvent sous les traits fins et dans le corps gracieux de l'éphèbe, dont le type foisonne dans la littérature et l'art décadents – pensons notamment à Burne-Jones, Solomon, Moreau, Wilde, Lorrain et Rachilde – et répond à de nouveaux critères esthétiques qui valorisent une beauté étrange, incertaine, ambiguë¹²⁴. Par ailleurs, l'omniprésence de l'androgynie dans la culture fin-de-siècle peut être interprétée comme une réponse dans l'imaginaire à des préoccupations toutefois bien ancrées dans la réalité sociale de l'époque,

qui est celle où se développe le travail des femmes, voit apparaître une interrogation sur le rôle traditionnel des sexes et les premières revendications féministes. [...] L'aspiration à l'androgynie a son origine dans la trop grande séparation des sexes et apparaît comme le rêve d'une réduction des différences¹²⁵.

¹²¹ Mircea Eliade, *Méphistophélès et l'Androgynie*, Paris, Gallimard, coll. « Les essais », 1962, p. 121.

¹²² *Ibid.*, p. 123.

¹²³ Joséphin Péladan, *Conferenze fiorentine*, cité par Mario Praz dans *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle. Le romantisme noir*, traduit de l'italien par C. T. Pasquali, Paris, Denoël, 1977 [1966], p. 277.

¹²⁴ Et cache souvent des goûts homosexuels qui, étant donné la répression sociale et légale, ne peuvent se dire.

Cependant, cette figure nous semble surtout une tentative de réponse apportée par les décadents à un dilemme qui les tenaille douloureusement et qui touche à leur conception de l'amour. Effectivement, celui-ci leur apparaît dans toute sa contradiction : d'un côté, il est vil, dégoûtant, destructeur et de l'autre, il est attrayant, exaltant, nécessaire. L'un des comportements qui découlent de cette situation consistera à satisfaire un érotisme exacerbé tandis que l'autre attitude, à l'opposé, prônera un rejet pur et simple de la sexualité ainsi qu'un idéal de chasteté qui s'incarneront dans la figure de l'androgyné¹²⁶. Ainsi, si certains, dont Eliade, ont déploré que l'androgyné soit à la fin du siècle compris essentiellement comme un être hermaphrodite dont la bisexualité anatomique permet une multiplication des possibilités érotiques et répond à une aspiration à une sexualité hors-norme, nous croyons qu'il s'agit là d'une interprétation réductrice et qui laisse dans l'ombre tout un pan de la littérature de l'époque où, le plus souvent, androgynie rime avec virginité et « fin-de-siècle » signifie « fin de sexe ». C'est ainsi que, pour les poètes symbolistes, l'androgyné constitue un être pur et asexué, détaché des contingences et des contacts physiques, incarnation parfaite de l'amour spirituel et supérieur :

Au-dessus de l'homme et de la femme vulgaires, simples animaux reproducteurs, tend à s'élever un Être, d'une finalité plus haute, résumant en lui les vertus du couple, spiritualisées, à leur plus haut point d'expression. C'est à ce type suprême d'aristocratie humaine que marchent les poètes symbolistes [...]¹²⁷.

¹²⁵ Frédéric Monneyron, « Le dandy fin de siècle : entre l'androgyné et le misogyne », *L'honnête homme et le dandy*, p. 199.

¹²⁶ Notons qu'une autre solution apportée à ce problème consiste à dissocier l'amour en ces deux aspects antithétiques et à les faire incarner par des types opposés de femmes : la femme fatale incarnera l'amour charnel tandis que la femme angélique incarnera l'amour éthéré et purement spirituel.

¹²⁷ Ernest Raynaud, *La mêlée symboliste (1890-1900). Portraits et souvenirs*, vol. II, Paris, La Renaissance du livre, 1920, p. 86.

Chez de nombreux romanciers décadents, cette figure incarne également un être idéal, mais dont la supériorité vient de ce qu'il a su annihiler en lui toutes les redoutables exigences de la chair et par le fait même se délivrer d'une sexualité traumatisante et avilissante. Il représente l'être physiquement neutre en lequel les sexes, plutôt que de coexister, se fondent et s'annulent et dont l'apparition tant espérée débarrasserait l'humanité du joug de la sexualité. Encore une fois, c'est Péladan qui se fait le chantre de ce mythe, qui devient chez lui le symbole d'un idéal non plus uniquement esthétique mais aussi moral. Dans son roman *L'Androgyne*, qu'il fait paraître en 1891, le Sâr affirme ainsi que « l'androgyne n'existe qu'à l'état vierge : à la première affirmation du sexe, il se résout au mâle ou au féminin¹²⁸ » et en loue l'idéal de chasteté et de frigidité : « Sexe très pur et qui meurs aux caresses / Sexe très saint et qui seul au ciel monté / Sexe très beau et qui nies la parèdre / Sexe très noble et qui défies la chair [...] / Sexe qui nie le sexe [...] »¹²⁹. Rachilde, dans *Monsieur Vénus*, semble adopter une attitude similaire et lie ses deux protagonistes par un étrange amour à la fois chaste et impur : Raoule de Vénérande, une jeune aristocrate au tempérament masculin, tombe amoureuse de Jacques Silvert, un jeune éphèbe, qu'elle séduit avec audace et transforme en « maîtresse », c'est-à-dire qu'elle l'entretient, le caresse et le dévirilise complètement tandis qu'elle refuse de se donner à lui. Au-delà du renversement des rôles sexuels, Raoule agit en amant et dépossède Jacques de son identité sexuelle afin de répondre à une exigence symbiotique, qui n'est autre que le retour à l'androgyne primordial du mythe platonicien. Or, cet impératif n'est possible qu'au prix d'une négation du sexe. Raoule s'applique donc à

¹²⁸ Joséphin Péladan, *L'Androgyne*, Paris, E. Dentu Éditeur, 1891, p. 38.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 7.

nier « le mâle qu'elle désir[e] étouffer en [Jacques]¹³⁰ » et les deux amants « s'uniss[ent] de plus en plus dans une pensée commune : la destruction de leur sexe¹³¹ ». Ce roman, que Rachilde elle-même définit comme « le plus merveilleux produit de l'hystérie arrivée au paroxysme de la chasteté dans un milieu vicieux¹³² », est donc bel et bien mu par ce rêve fin-de-siècle d'une créature supérieure et idéale, « d'un être insexué¹³³ ». Bref, dans l'imaginaire décadent, l'androgyné, même si sa conception peut *a posteriori* être considérée comme pessimiste en ce sens qu'elle reflète un désillusionnement et un dégoût de la réalité chez les artistes, s'avère pour ceux-ci une figure positive, puisqu'il représente un modèle de perfection, un idéal et une solution.

Après avoir brossé ce tableau, voyons maintenant comment, à travers Charlus, Proust représente la figure de l'androgyné et se positionne par rapport à ses prédécesseurs. D'abord, le romancier annonce au tout début de *Sodome et Gomorrhe* la « première apparition des hommes-femmes » (II, 601), concept auquel il recourra par la suite pour expliquer l'homosexualité et qui lui sert à suggérer que d'être homosexuel équivaut à être une sorte d'hermaphrodite physique et psychologique. Or, « la théorie de l'homme-femme et l'explication générique de l'homosexualité par la présence d'un tempérament féminin dans un corps masculin proviennent vraisemblablement du discours médical contemporain¹³⁴ ». En effet, autour de 1900, de nombreux médecins et sexologues, dont les plus influents furent Krafft-Ebing, Hirschfeld et

¹³⁰ Rachilde, *Monsieur Vénus*, Paris, Flammarion, 1977 [1884], p. 108.

¹³¹ *Ibid.*, p. 110.

¹³² Cité par Mario Praz, *op. cit.*, p. 288.

¹³³ Maurice Barrès, « Préface » dans Rachilde, *op. cit.*, p. 19.

Ulrichs, avancent la théorie du « troisième sexe », à savoir l'« inverti » chez qui l'âme d'une femme est enfermée dans le corps d'un homme. Cette occurrence de l'hermaphrodisme dans *Sodome et Gomorrhe* est donc la reprise par l'auteur d'un discours dominant sur l'homosexualité et d'une théorie en vogue au tournant du siècle, les notions de Proust sur l'inversion apparaissant ici comme ancrées dans la mentalité de l'époque de la rédaction du roman (mais anachroniques à l'époque de sa publication, c'est-à-dire 1921-1922). Ainsi, dans la *Recherche*, l'androgynie est explicitement liée à l'homosexualité, puisque la seconde dépendrait de la première. En continuité avec ses prédécesseurs, Proust met donc au jour un lien qui – quoique déjà contenu en filigrane dans certaines œuvres de Wilde et de Lorrain, par exemple – n'est pas énoncé aussi clairement par les artistes décadents. En outre, l'hermaphrodisme tel que Proust le présente au début de *Sodome et Gomorrhe* semble aussi, comme chez les écrivains du XIX^e siècle, constituer un idéal. Affirmant que

les invertis qui se rattachent volontiers à l'antique Orient ou à l'âge d'or de la Grèce, remonteraient plus haut encore, à ces époques d'essai où n'existaient ni les fleurs dioïques ni les animaux unisexués, à cet hermaphrodisme initial dont quelques rudiments d'organes mâles dans l'anatomie de la femme et d'organes femelles dans l'anatomie de l'homme semblent conserver la trace (II, 629),

le romancier reprend l'idée d'un hermaphrodisme initial qui provient non seulement du mythe qu'Aristophane raconte dans le *Banquet* de Platon, mais aussi de la science puisque les travaux de Darwin ont démontré que la différenciation des sexes ne s'est effectuée que tardivement dans l'évolution des espèces. Ayant trouvé chez les plantes et les animaux la preuve que l'« homosexualité » existe bel et bien dans la nature,

¹³⁴ Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 268.

Proust semble, au moment délicat où il tente de justifier l'inversion, conférer à celle-ci une sorte de richesse et de perfection naturelles¹³⁵ et surtout primordiales et faire de l'inverti le digne héritier de l'androgyné originel. L'inversion apparaît alors comme retour de l'origine et d'un état ancien de nature, voire comme « temps retrouvé ». Certains iront même jusqu'à affirmer que

si nous parlons d'« inversion », nous dit en somme Marcel Proust [à travers sa vaste métaphore naturelle], c'est faute d'avoir vu que l'hétérosexualité (ou commerce avec l'autre) est une chute dans l'altérité, et que le prétendu inverti est en réalité dans le droit fil de la nature, puisque son organisation instinctuelle est antérieure à la division des sexes. Fidèle à l'esprit de la création il est celui qui a conservé – ou, si l'on préfère, retrouvé – le Bien originel¹³⁶.

Il convient d'apporter ici deux précisions. D'abord, contrairement à l'androgyné des décadents, Charlus, qui est chez Proust l'incarnation privilégiée de l'« homme-femme », ne correspond absolument pas à la figure de l'éphèbe, cet adolescent efféminé dont la beauté ambiguë répond essentiellement à des critères esthétiques. Car Charlus n'est pas efféminé, il est femme, féminité qui, loin d'être superficielle,

¹³⁵ Parmi les multiples comparaisons empruntées aux règnes animal et végétal et aux tout aussi nombreuses occurrences du mot « nature » et de ses dérivés que Proust emploie dans le premier chapitre de *Sodome et Gomorrhe*, citons ce passage : « Plus près de la nature encore – et la multiplicité de ces comparaisons est elle-même d'autant plus naturelle qu'un même homme, si on l'examine pendant quelques minutes, semble successivement un homme, un homme-oiseau, un homme-poisson, un homme-insecte –, on eût dit deux oiseaux, le mâle et la femelle, le mâle cherchant à s'avancer, la femelle – Jupien – ne répondant plus par aucun signe à ce manège, mais regardant son nouvel ami sans étonnement, avec une fixité inattentive, jugée sans doute plus troublante et seule utile, du moment que le mâle avait fait les premiers pas, et se contentant de lisser ses plumes » (II, 606). Ce caractère *naturel* que Proust veut attribuer à l'homosexualité est sans doute une réponse directe au discours de l'époque, tel qu'il se manifeste par exemple dans le *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse, où la pédérastie (le mot homosexualité n'entre dans le lexique français qu'au début du XX^e siècle) est définie comme « vice contre nature, amour honteux d'un homme pour un jeune garçon, ou des hommes entre eux » (tome 18, p. 491). Contrairement aux décadents qui rejettent violemment la nature, s'efforcent – par le développement de perversions sexuelles – de continuer à l'offenser et s'en excluent délibérément (dans *Les hors nature* (Paris, Séguier, coll. « Bibliothèque décadente », 1994 [1897]), roman de Rachilde qui traite d'homosexualité et d'inceste, un des personnages principaux s'exclame « J'ai fait de la nature le décor de ma volonté et je suis hors d'elle, au-dessus, désormais, comme celui qui la peut changer selon ses visions, la rendre l'artifice » (p. 319)), Proust veut au contraire légitimer l'homosexualité en la montrant comme fondamentalement naturelle.

nous plonge au cœur de la psychologie des êtres, de leur condition ontologique, de leur multiplicité et de leurs contradictions souvent difficilement conciliables. Cette première nuance nous amène d'ailleurs à la seconde, à savoir que si, dans une partie plus essayistique et dans un souci de réhabilitation, Proust présente l'hermaphrodisme comme une condition positive et comme un idéal mythique, l'ensemble de son œuvre et le destin de Charlus plus particulièrement nous démontrent le contraire. En effet, les exemples ne manquent pas qui illustrent chez lui une androgynie non pas positive et harmonieuse, mais déchirante, conflictuelle et douloureuse et qui traduit chez le baron une « contradiction névrotisante du savoir-être-une-femme et du vouloir-paraître-un-homme¹³⁷ ». Les déchirements de Charlus et le destin tragique que Proust lui a réservé nous font rapidement comprendre que, au-delà de la théorie, cette double nature s'avère plutôt une épreuve, une « malédiction », synonyme de secrets, de refoulements, de mensonges, de rejet, voire de folie. Ainsi, au moment où il se rend pour la première fois chez les Verdurin et tente de faire bonne impression, c'est-à-dire de paraître grand seigneur, ce qui ressort plutôt à cet instant, c'est « la femme qu'une erreur de la nature avait mise dans le corps de M. de Charlus [...] [et que] le baron avait durement peiné pour dissimuler » (II, 908). Il y a ici un véritable renversement : contrairement à ce que Proust laisse entendre plus tôt, l'« homme-femme », loin d'être une créature idéale qui témoignerait d'une richesse primordiale, apparaît comme un être foncièrement imparfait et anormal, victime d'une bétise de la nature qu'il tente en vain de faire oublier. De même, pour illustrer la surprise que lui cause la découverte du secret du

¹³⁶ Marcel Muller, « « Sodome I » ou la naturalisation de Charlus », *Poétique*, n° 8, 1971, p. 474.

baron, le narrateur emploie une comparaison fort significative : « En M. de Charlus un autre être avait beau s'accoupler, qui le différenciait des autres hommes, comme dans le centaure le cheval, cet être avait beau faire corps avec le baron, je ne l'avais jamais aperçu » (II, 614). Outre qu'elle prête au baron la part d'animalité et la violence instinctuelle légendaires de cette figure mythique, l'image du centaure contribue essentiellement à mettre en lumière sa conformation hybride, difforme et monstrueuse, condition sur laquelle Proust revient plus loin en qualifiant Charlus de « monstre puissant » (III, 204). Enfin, deux autres images d'une grande force d'évocation nous montrent la double nature de l'« homme-femme » comme un état difficile à la fois pour son moi masculin, qui se trouve aux prises avec une « alien identity¹³⁸ », et pour son moi féminin emprisonné dans un lieu où il n'a pas choisi d'être et qu'il ne peut quitter selon sa volonté. Ainsi, décrivant certains invertis qui, s'ils sont surpris le matin encore couchés, montrent un visage véritablement féminin, le narrateur parle de « Galatée qui s'éveille à peine dans l'inconscient de ce corps d'homme où elle est enfermée » (II, 621). Puis, à propos des manières gracieuses et de la voix cristalline qui trahissent la femme tapie en Charlus, il affirme que « depuis longtemps un certain nombre de femmes angéliques ont été comprises par erreur dans le sexe masculin, où, exilées, [...] [elles] batt[e]nt vainement des ailes vers les hommes à qui elles inspirent une répulsion physique » (II, 967). Bref, ces deux images associent l'hermaphrodisme à un enfermement et à un exil, c'est-à-dire à une prison, au sens large du terme, qui ne favorise pas la cohabitation harmonieuse. Loin d'être cet idéal cher aux artistes et aux penseurs du XIX^e siècle, l'androgynie que

¹³⁷ Geneviève Henrot, « Déviances discursives : portrait de Charlus en haut-parleur », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 32, 2001, p. 126.

Proust dépeint à travers Charlus semble surtout l'expression d'une multiplicité déchirante, d'une cohabitation conflictuelle et d'un état d'aliénation du sujet¹³⁹.

« JE EST UN AUTRE »

La conception proustienne du sujet qui se dégage de notre analyse semble se caractériser surtout par une multiplicité des moi et une impossibilité pour le sujet de les faire coexister harmonieusement. C'est ce que nous avons observé chez Charlus et c'est probablement chez lui que cette pluralité conflictuelle apparaît avec le plus de force, mais nous croyons néanmoins que cette conception du sujet s'observe, dans une moindre mesure peut-être, chez la majorité personnages proustiens. C'est surtout l'androgynie du baron qui, loin d'incarner la fusion, l'unité ou la complétude, le fait apparaître essentiellement comme un être fragmenté et chaotique. Il est cependant intéressant de noter que, fondamentalement, le dandysme implique déjà un moi trouble, changeant et multiple. Jessica R. Feldman affirme en effet que « reconciliation, synthesis, complementarity are never the ways of dandyism »¹⁴⁰ et que les « dandies dissolve the self. Barbey's view of « cette vie en l'air », of his self as multiple, contingent, volatile, and fragmented, augurs the deconstructionist view. The self is no longer seen as stable and coherent¹⁴¹ ». Le dandysme de Charlus, avant

¹³⁸ J. E. Rivers, *op. cit.*, p. 185.

¹³⁹ En outre, Deleuze a montré que, dans la sphère amoureuse proustienne, le mythe de l'hermaphrodite ne constitue pas un idéal, bien au contraire : « À l'infini de nos amours, il y a l'Hermaphrodite originel. Mais l'Hermaphrodite n'est pas l'être capable de se féconder lui-même. Loin de réunir les sexes, il les sépare, il est la source dont découlent continûment les deux séries homosexuelles divergentes, celle de Sodome et celle de Gomorrhe ». *Proust et les signes*, p. 8.

¹⁴⁰ Jessica R. Feldman, *op. cit.*, p. 7.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 271.

même de coexister avec sa féminité, le voue déjà à une personnalité où les contradictions et les paradoxes coexistent sans jamais se résoudre.

Force est de constater que cette manière qu'a Proust de comprendre et de représenter la psychologie des êtres l'éloigne des écrivains qui l'ont précédé. Charlus, pluriel et tiraillé, apparaît comme l'opposé du personnage standard du roman psychologique fin-de-siècle, monolithique et doté d'une psychologie d'une grande cohérence. Il contraste également avec nombre de héros des œuvres décadentes, et la meilleure façon de le constater est sans doute de le comparer à des Esseintes, qui a eu lui aussi pour modèle Robert de Montesquiou. Il est en effet fascinant et fort instructif de voir comment, à partir d'une même source d'inspiration, Huysmans et Proust ont construit des personnages si différents¹⁴². Ainsi, tandis que le second a doté son personnage d'une personnalité riche, complexe et souvent contradictoire qui s'avère criante de vérité, le premier a surtout stylisé, idéalisé et, somme toute, simplifié son modèle, en conservant seulement les contours et les formes essentielles. Il s'est surtout intéressé à son apparence, à ses goûts et à son mode de vie qui tendent tous vers un même et suprême idéal esthétique et s'est gardé de plonger au cœur de la psyché de l'homme. Là où Huysmans a créé un symbole, un archétype de l'esthète fin-de-siècle d'une cohérence remarquable, Proust a plutôt montré les failles et les contradictions fondamentales ; bref, il a fait éclater l'unité apparente et superficielle¹⁴³.

¹⁴² Il est vrai que Proust a connu personnellement Montesquiou et qu'il a donc eu accès à des informations privilégiées, mais la réputation, les bons mots et les coups d'éclat du comte circulaient tellement que Huysmans devait les connaître. En outre, celui-ci était proche de Mallarmé, lui-même très ami avec Montesquiou.

¹⁴³ Cet éclatement peut être rapproché du travail constant de dissection, d'analyse et de diagnostic que le romancier effectue sur les sentiments, les passions, les vices, etc. et qui relève du traitement

Par sa conception et sa représentation d'un sujet non seulement multiple mais aussi écartelé, fragmenté et dont les moi coexistent au prix d'une hétérogénéité contradictoire, sans aucune possibilité de résolution harmonieuse, Proust appartient pleinement au XX^e siècle¹⁴⁴ et figure parmi ceux qui, à l'instar de Rimbaud, de Nietzsche et de Freud, sont à la source de la modernité et de sa compréhension de l'individu. Le fameux axiome rimbaldien – « *Je est un autre* » – instaure en effet une brisure, mais surtout une décomposition qui

introduit dans le vaisseau fragmenté non seulement l'« autre », l'antagoniste du dualiste manichéen et gnostique, mais une pluralité sans limite. [...] Rimbaud introduit dans le cœur désormais vacant de la conscience les images fragmentaires de « moi » autres et momentanés¹⁴⁵.

Nul doute que dans la filiation qui va de la déconstruction rimbaldienne à l'entreprise nietzschéenne de « renversement » du platonisme, de subversion de la « vérité » et du « dire vrai » et de vision naïve du discours humain, il faille ajouter Proust. Le grand romancier, comme le poète et le philosophe, s'attaque en effet au dogme de la personne humaine, de son unité et de sa cohérence, mettant constamment au jour l'éclatement, la discontinuité fondamentale de l'individu. Comme Nietzsche, il participe d'une mouvance d'artistes et de penseurs qui mettent à jour la discontinuité de l'être. Comme Freud aussi. Car, au moment où Proust compose une œuvre dans laquelle, jusque là, jamais l'inconscient n'avait joué un rôle aussi prépondérant et

nouveau qu'il réserve à ces objets d'étude. Par exemple, si ses prédécesseurs ont traité de l'amour et des émotions en général comme d'une masse, d'un agrégat de sensations qui atteignent l'homme, et les ont étudiés relativement aux sentiments qu'ils représentent, Proust, au contraire, étudie l'amour du point de vue de l'individu qui le ressent, dissociant et disséquant dans ses éléments primordiaux et constitutifs chacune des émotions qui submergent l'être.

¹⁴⁴ Notons que les premières années du XX^e siècle voient aussi apparaître l'éclatement et la fragmentation en peinture (Picasso, Braque, Klee, etc.) et la dissonance en musique (Stravinski, Satie, etc.).

l'individu n'avait semblé aussi déchiré et insaisissable, Freud pose les fondations de la psychanalyse, théorie qui postule l'existence d'une conscience plurielle, seulement partiellement définissable et dont les propres motivations lui sont étrangères. En outre, comme nous l'avons mentionné précédemment, Freud a lui aussi vivement remis en cause l'opposition traditionnelle entre le masculin et le féminin et a montré l'artificialité de cette dichotomie millénaire. Bref, vu sous cet angle, Proust apparaît parfaitement ancré dans le XX^e siècle et, dans la mouvance des grands déconstructeurs (avant la lettre) que sont Rimbaud, Nietzsche et Freud, annonce dans une certaine mesure les enjeux de la seconde moitié du siècle que sont la réflexion sur le « genre » et la redéfinition de l'identité sexuelle ainsi que la déconstruction qui a bouleversé la philosophie occidentale.

L'ENTRE-DEUX ?

De la même manière que le XX^e siècle nous semble, par rapport à celui qui l'a précédé, le siècle de la pluralité conflictuelle et de l'impossible harmonie, l'œuvre de Proust – si elle reprend, nous l'avons vu amplement dans nos deux premiers chapitres, des figures et des représentations propres au XIX^e siècle – est, selon les termes d'Antoine Compagnon, « le roman de l'entre-deux, pas de la contradiction résolue et de la synthèse dialectique, mais de la symétrie boiteuse ou défectueuse, du déséquilibre et de la disproportion, du faux pas¹⁴⁶ ». Cet entre-deux, cette mixité et cette hybridité fondamentaux de l'œuvre proustienne, Charlus les incarne à merveille.

¹⁴⁵ George Steiner, *Réelles présences. Les arts du sens*, trad. de l'anglais par M. R. de Pauw, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1991 [1989], p. 127-128.

Son androgynie profondément conflictuelle ainsi que les contradictions que font naître chez lui son dandysme et sa féminité tendent à le démontrer. D'autres exemples précis témoignent de cet entre-deux. Notamment, sa double appellation reflète les aspects contradictoires de sa personnalité : le masque social d'un « Baron de Charlus » fier et arrogant cache celui qui, dans l'intimité, n'est que le doux et vulnérable « Mémé ». Tandis que sa noble origine et sa glorieuse existence « publique » sont contenues dans son titre de noblesse, sa vie intime et quotidienne « is thus associated with a single, albeit repeated, syllable, a name much resembling a « Mimi » or a « Mami », an endearing diminutive connoting childish tenderness or, perhaps, feminine qualities¹⁴⁷ ». En outre, la voix de ce singulier personnage manifeste elle aussi une personnalité contradictoire, trouble. Si l'une de ses premières auditions dans la *Recherche* surprend par son ton aigu ainsi que « la nichée de jeunes filles » (I, 764) qu'elle semble abriter, elle n'est pas, comme Charlus d'ailleurs, totalement féminine. Avant que Proust ne la fasse se poser sur les notes hautes qui rappellent celles de jeunes et tendres créatures, il la compare au « duo alterné d'un jeune homme et d'une femme » (I, 764), duquel émane un soupçon d'ambiguïté et d'ambivalence, l'alternance ou l'hésitation entre les tonalités, la polyphonie plutôt que l'unisson. L'instabilité, la disparité et les ruptures de ton caractérisent bel et bien la voix de Charlus qui, jamais tout à fait juste, même lorsqu'elle « approchait le plus du grave, [...] était fausse encore et aurait eu besoin de l'accordeur » (III, 801). Mal ajustée, hésitante, elle ne peut qu'involontairement produire des glissements, des dissonances et des discordances.

¹⁴⁶ Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 13.

Grâce à ces exemples, loin d'être anodins, nous pouvons également conclure par une idée qui n'a pas été explicitée mais que, nous l'espérons, notre travail a démontré : l'entre-deux n'est pas, ni dans la personnalité de Charlus, ni dans la position historique de Proust, un état statique, stable, permanent, mais plutôt le lieu d'un incessant va-et-vient, un carrefour où se croisent en interagissant et en s'opposant des forces diverses et qui se modifie constamment dû à cette action. Bref, plus qu'un pont qui assurerait le passage et la conjonction, l'entre-deux nous apparaît comme une dynamique de transformation qui fait en sorte que le personnage tout comme le créateur s'avèrent, finalement, insaisissables et inclassables : Proust, irréductible au XIX^e siècle comme au XX^e siècle, a fait de Charlus un héros qui finit par brouiller toutes les polarités.

¹⁴⁷ Diana Festa-McCormick, « Mask and Eloquence in Charlus's Pantomime », *Stanford French Review*, vol. 2, n° 1, 1978, p. 73.

CONCLUSION

Dans ce travail, nous avons voulu déterminer, à travers ce curieux, complexe et captivant personnage qu'est Charlus, la position ou plutôt la dynamique de l'œuvre proustienne relativement aux valeurs, aux idées, aux croyances et aux représentations de son époque. Pour ce faire, le dandysme et la féminité de Charlus nous ont permis de circonscrire notre étude. Bien que fascinants en soi, ils se sont surtout révélés densément chargés et fortement connotés d'un point de vue tant historique que culturel et littéraire. Leur richesse intrinsèque et les multiples liens qu'ils entretiennent entre eux n'ont forcément pu être épuisés par ce mémoire de maîtrise. Cependant, à l'instar du narrateur qui étudie sans cesse Charlus et tente d'abord de percer le mystère que cachent son regard, sa voix, son attitude et son langage puis, une fois son secret découvert, se livre à une observation minutieuse et quasi-médicale de l'évolution de son « mal », nous avons analysé dans le texte proustien les apparitions du baron et tenté d'établir comment se construisent et s'articulent son moi dandy et son moi féminin. Inutile de nous demander si nous sommes parvenue à cerner totalement Charlus, car entreprendre une étude de la *Recherche*, c'est plonger dans un univers dense, riche et qui s'ouvre sur mille possibilités, mais c'est aussi accepter les limites qui tiennent à la conception proustienne de la connaissance, plus

particulièrement de la connaissance des êtres et, partant, des personnages de l'œuvre. « Ce n'est qu'après avoir reconnu, non sans tâtonnements, les erreurs d'optique du début qu'on pourrait arriver à la connaissance exacte d'un être si cette connaissance était possible. Mais elle ne l'est pas » (I, 874), conclut le narrateur après avoir acquis une certaine expérience faite d'erreurs d'interprétation et d'illusions déçues, qui engage le critique à adopter une même lucidité et une même vigilance. Les nombreux personnages¹⁴⁸ que le narrateur et le lecteur de la *Recherche* côtoient s'avèrent donc mouvants, multiples, extérieurs à eux, donc insaisissables et impossibles à connaître complètement. Il subsistera toujours chez eux des zones d'ombre et des endroits secrets dont l'accès est infailliblement refusé à l'intrus.

Néanmoins, ce travail nous a permis de mettre en lumière un Charlus qui, par l'apparence, l'attitude et les goûts que Proust lui a conférés, sait incarner à merveille un dandysme que n'auraient pas renié ses deux grands théoriciens, Baudelaire et Barbey d'Aurevilly, et qui l'inscrit dans la digne lignée des dandys littéraires qui ont marqué le XIX^e siècle. Ce côté plus « social » de sa personnalité le fait ainsi appartenir au siècle d'or du dandysme, qui en vit la naissance, la gloire sans pareille et l'inévitable déclin. Derrière le masque du dandysme, le baron cache toutefois un visage, un comportement et des inclinations sans conteste féminins qui se révèlent d'abord essentiellement dans la sphère plus intime de son existence, mais constituent

¹⁴⁸ Dont Albertine, l'« être de fuite », la « fugitive », est sans conteste l'exemple le plus probant et à propos de laquelle le narrateur affirme d'ailleurs : « Je pouvais bien prendre Albertine sur mes genoux, tenir sa tête dans mes mains, je pouvais la caresser, passer longuement mes mains sur elle, mais comme si j'eusse manié une pierre qui enferme la salure des océans immémoriaux ou le rayon d'une étoile, je sentais que je touchais seulement l'enveloppe close d'un être qui par l'intérieur touchait à l'infini » (III, 386).

un moi qui se fait de plus en plus envahissant à mesure que la *Recherche* avance. Ce versant de la personnalité du baron lui confère une féminité dont les traits psychologiques correspondent à la représentation millénaire que la tradition occidentale donne de la femme et dont certaines caractéristiques particulières, à savoir la folie, la sexualité exacerbée et le masochisme, s'avèrent spécialement marquantes dans l'image que la culture du XIX^e siècle a laissée de la femme. Tout en écrivant la *Recherche* au XX^e siècle, Proust a ainsi – beaucoup plus que nous ne le soupçonnions au départ – allégrement trempé sa plume dans cette source que sont les mythes et les représentations du siècle qui l'a vu naître. Des rapprochements avec des artistes et des penseurs de cette époque ont donc aisément pu être établis. Cependant, en ayant analysé la manière dont les deux moi qui nous intéressent chez Charlus coexistent au sein d'un seul et même personnage et en ayant abordé certains aspects que cette coexistence implique, tels l'androgynie et le sujet moderne, nous avons pu constater que l'originalité de Proust et son appartenance au XX^e siècle tiennent surtout à sa conception et à sa représentation de personnages qui, comme Charlus, sont multiples, ambigus, insaisissables, impossibles à bien cerner, tiraillés et qui eux-mêmes ne peuvent bien se comprendre tant ils possèdent de moi qui coexistent et qui sont souvent contradictoires. Nous avons également compris qu'une grande partie de l'intérêt et de la particularité de l'œuvre proustienne réside dans son appartenance à deux siècles à la fois, dans une position qui le place à cheval sur le XIX^e et le XX^e siècles, position forcément inconfortable et dont l'inconfort même semble générateur d'une perpétuelle tentative de « repositionnement », d'un incessant mouvement de

va-et-vient qui modifient cette posture en une puissante dynamique de transformation et de création.

Par ailleurs, l'androgynie conflictuelle de Charlus, condition déchirante s'il en est une, peut devenir chez un autre personnage la condition même d'une harmonie et surtout d'une créativité exceptionnelles. En effet, Marcel présente un hermaphrodisme psychique qui, moins visible et spectaculaire que celui de Charlus, n'en est pas moins déterminant. Car l'analyse et la réflexion que nous avons menées sur l'identité sexuelle de Charlus donneraient probablement des conclusions fort intéressantes et surprenantes si elles prenaient pour objet le héros, dont nous avons tendance à prendre la masculinité pour acquise mais dont le « genre » n'apparaît jamais clairement. Au-delà des interrogations traditionnelles de la critique proustienne qui, en raison de la dimension autobiographique de la *Recherche*, s'est maintes fois interrogée sur une homosexualité éventuelle du héros, il y aurait une étude passionnante et novatrice à effectuer qui tenterait d'éclaircir l'ambiguïté du narrateur et soulèverait plusieurs questions telles le rapport de Proust à ses personnages, le rapport du lecteur au narrateur ainsi que la construction, à travers Marcel, de la figure de l'artiste. Nous ne pouvons évidemment faire ici un tel travail, mais nous pouvons néanmoins en esquisser quelques traits. D'abord, Proust a doté son héros masculin de traits marquants généralement considérés comme typiquement féminins, à savoir une passivité, une délicatesse ainsi qu'une sensibilité exacerbées et, dans son cas, malades. En outre, il l'a placé sous l'influence dominante et permanente de figures féminines : les membres féminins de sa famille, évidemment,

mais aussi les différentes femmes qu'il aime, qui ne sont qu'« une image, une projection renversées, un « négatif » de [sa] sensibilité » (I, 894) et parmi lesquelles Albertine lui offre une expérience privilégiée de la féminité. À travers ses relations avec elles, Marcel accueille en lui une part de chacune d'elles et, partant, de leur féminité, multipliant les moi féminins de son être. C'est ainsi que la grand-mère de Marcel vit à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de lui :

L'être qui venait à mon secours, [...] c'était celui qui, plusieurs années auparavant, [...] dans un moment où je n'avais plus rien de moi, était entré, et qui m'avait rendu à moi-même, car il était moi et plus que moi (le contenant qui est plus que le contenu et me l'apportait) (II, 755-756).

De même, lors de sa vie avec Albertine, il constate que « ce qui [l]e fai[t] si souvent rester couché, c'[est] un être, non pas Albertine, non pas un être qu'[il] aim[e], mais un être plus puissant sur [lui] qu'un être aimé, c'[est], transmigree en [lui], despotique [...], [s]a tante Léonie » (III, 78-79), constatation où la transmigration évoque à la fois l'hérédité à laquelle il ne peut échapper et l'image d'une âme féminine enclose dans un corps d'homme. Albertine occupe une place similaire, elle qui existe à la fois comme maîtresse de Marcel et comme partie irréductible de lui : « C'est en moi que se passaient les actions possibles d'Albertine. [...] C'était dans mon cœur, à une grande profondeur, difficile à extraire, qu'était le double d'Albertine » (III, 252-253). Enfin, l'omniprésence et l'importance de la figure maternelle dans la *Recherche* sont assez connues pour que nous n'ayons pas ici à nous étendre sur le sujet, si ce n'est pour signaler que, dans les dernières pages de la *Recherche*, le narrateur vieillissant prend conscience du fait qu'il se voit encore à travers les yeux de sa mère :

Je sentais que la phrase qui avait fait rire était de celles qu'aurait pu, en parlant de moi, dire ma mère [...]. Or je m'apercevais que je me plaçais pour me juger au même point de vue qu'elle. Si j'avais fini par enregistrer, comme elle, certains changements, qui s'étaient faits depuis ma première enfance, c'était tout de même des changements maintenant très anciens (III, 931).

Avec toutes ses femmes qui vivent en lui ainsi que ses propres qualités féminines, l'écrivain en devenir s'éveille à sa vocation et découvre que l'Art – plus que de grandes idées et d'intelligence supérieure, traditionnellement considérées comme l'apanage de l'homme – naît de l'inconscient, de la mémoire involontaire, de la sensibilité. Cette découverte, en outre, a l'aspect d'une révélation qui provient elle-même de la sphère féminine par excellence – celle de l'intuition, de l'irrationnel et de l'inconscient – et elle le ramène au monde onirique¹⁴⁹, habité par une « race qui [...], comme celle des premiers humains, est androgyne. Un homme y apparaît au bout d'un instant sous l'aspect d'une femme » (II, 981) et à l'intérieur duquel – image à la fois de la dualité sexuelle et de la faculté d'autofécondation – le jeune héros crée à partir de son propre corps une femme :

Quelquefois, comme Ève naquit d'une côte d'Adam, une femme naissait pendant mon sommeil d'une fausse position de ma cuisse. Formée du plaisir que j'étais sur le point de goûter, je m'imaginais que c'était elle qui me l'offrait. Mon corps qui sentait dans le sien ma propre chaleur voulait s'y rejoindre, je m'éveillais. (I, 4)

Peut-être est-ce là une préfiguration de ce que, à travers le parcours de Marcel, Proust laisse entendre, à savoir que le véritable artiste est androgyne¹⁵⁰. Car il ne faut pas

¹⁴⁹ Le sommeil et le rêve occupent une place importante dans la vie de Marcel mais – le narrateur le constate peu après avoir reçu la révélation de sa vocation – ils entretiennent surtout un lien privilégié avec la création artistique : « Le rêve était encore un de ces faits de ma vie, qui m'avait toujours le plus frappé, qui avait dû le plus servir à me convaincre du caractère purement mental de la réalité, et dont je ne dédaignerais pas l'aide dans la composition de mon œuvre. [...] Je ne dédaignerais pas cette seconde muse, cette muse nocturne qui suppléerait parfois à l'autre » (III, 914).

¹⁵⁰ Conception de l'artiste qui n'est toutefois pas propre à Proust. « "In Rilke as an artist", according to his friend Lou Andreas Salome, "both sexes unite into an entity". And Rilke, in his call to God to

conclure, comme le fait Lisa Appignanesi¹⁵¹, que le processus du « devenir écrivain » est chez Proust une « féminisation » et que créativité ne rime qu'avec féminité. C'est plutôt une « androgynisation », au cours de laquelle certains personnages masculins joueront également des rôles capitaux et seront pour le héros des modèles et des sources d'inspiration : les artistes Vinteuil, Bergotte et Elstir, mais aussi le baron de Charlus et Charles Swann. À propos de ce « célibataire de l'art », le narrateur affirme d'ailleurs : « En somme, si j'y réfléchissais bien, la matière de mon expérience, laquelle serait la matière de mon livre, me venait de Swann » (III, 915). La création esthétique est présentée dans la *Recherche* « comme une véritable parthénogenèse et elle témoigne *a posteriori* des possibilités d'autofécondation, donc de bisexualité mentale de l'artiste¹⁵² ». Dans cette optique, pour pouvoir s'éveiller à sa vocation artistique, saisir la vraie nature de l'Art ainsi que les véritables implications de la création et, finalement, réaliser l'œuvre universelle qui décrira l'expérience humaine dans son intégralité, Marcel ne peut donc qu'être une créature hermaphrodite. Du reste, l'idée d'un être unissant en lui le masculin et le féminin semble avoir fasciné Proust tout au long de sa vie et s'être manifestée ailleurs que dans la *Recherche*. En témoignent ces réponses qu'il a fournies dans un questionnaire maintenant fort célèbre : « *La qualité que je désire chez un homme.* – Des charmes féminins. *La qualité que je préfère chez une femme.* – Des vertus d'homme et la franchise dans la

perfect him as an artist, calls on God to make him a hermaphrodite », nous apprend Norman O. Brown dans *Life Against Death : The Psychoanalytical Meaning of History*, New York, Random House, coll. « Modern Library Paperback », 1959, p. 134. De plus, Virginia Woolf, à l'instar du poète Samuel Coleridge, a affirmé que les grands esprits sont androgynes.

¹⁵¹ Lisa Appignanesi, *op. cit.*, p. 157-215.

¹⁵² Marie Miguet, « Androgynes » dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions Du Rocher, 1988, p. 74.

camaraderie¹⁵³ ». Surtout, dès 1907, dans un compte rendu des *Éblouissements* d'Anna de Noailles, il s'interroge sur le sexe de l'écrivain et rappelle d'abord que « Gustave Moreau a souvent, dans ses tableaux et ses aquarelles, essayé de peindre cette abstraction : le Poète [...] [et qu']on se demande, à le bien regarder, si ce poète n'est pas une femme¹⁵⁴ », puis s'interroge à savoir si « Gustave Moreau a senti combien, par une conséquence indirecte, cette belle conception du Poète-femme était capable de renouveler un jour l'économie de l'œuvre poétique elle-même¹⁵⁵ ». Enfin, revenant à Anna de Noailles, il affirme qu'elle possède, en tant que Poète-femme, la précieuse faculté d'être « en même temps le poète et l'héroïne » et que, « à la fois l'auteur et le sujet de ses vers, elle sait être alors en une même personne Racine et sa princesse, Chénier et sa jeune captive¹⁵⁶ ».

Contrairement à l'androgynie de Charlus, conflictuelle, corrosive, destructrice et cherchant essentiellement à s'incarner physiquement et charnellement, celle du narrateur est harmonieuse, féconde et créatrice, sans doute parce qu'elle est psychique et exprime symboliquement l'unité du masculin et du féminin. La seule androgynie harmonieusement vécue est donc celle de l'artiste, nous dit Proust, car les oppositions y sont sublimées, transcendées par l'Art et donc exploitées à des fins créatrices. Plutôt que d'appartenir au monde terrestre et à la sphère du désir, cet hermaphrodisme se déploie dans l'univers plus abstrait du rêve, de l'inconscient, de la mémoire et de la création. De plus, contrairement à l'androgynie du baron, dont les

¹⁵³ Marcel Proust, « Marcel Proust par lui-même » dans *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, p. 336.

¹⁵⁴ *Id.*, « *Les Éblouissements* par la comtesse Anna de Noailles », *op. cit.*, p. 534.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 535.

diverses manifestations se « répertorient » plus aisément et s'insèrent dans une histoire des représentations, celle de Marcel, loin de renvoyer à des figures et à des valeurs historiquement et socialement connotées, semble hors du Temps. Intemporelle et éternelle, ou plutôt extra-temporelle parce que somme toute elle correspond à son vrai moi, celui de l'artiste, affranchi de l'ordre du temps et relié à la nature intime de ce qui l'entoure, « un être qui n'appara[ît] que quand, par une de ces identités entre le présent et le passé, il p[eu]t se trouver dans le seul milieu où il p[eu]t vivre, jouir de l'essence des choses, c'est-à-dire en dehors du temps » (III, 871). Force est de constater toutefois que Proust a créé un Charlus qui, à sa manière, se révèle un artiste exceptionnel. N'est-il pas le chantre de la frivolité et des choses transitoires¹⁵⁷, « celui qui [a] su dégager de la mondanité ambiante une sorte de poésie où il entr[e] de l'histoire, de la beauté, du pittoresque, du comique, de la frivole élégance » (III, 766) ? Or, plus que des dons artistiques indéniables ainsi qu'une sensibilité et un raffinement exquis, Proust a attribué à ce personnage hors norme un vécu et un statut singuliers, remarquables et surtout indispensables au véritable artiste. Charlus possède ainsi non seulement la faculté de voir le monde et de penser les choses à la fois au masculin et au féminin, mais aussi – puisque, comme le découvre le narrateur, la matière de l'œuvre d'art doit être notre expérience passée- il porte en lui, à l'état brut, une matière privilégiée qui, travaillée, aurait pu devenir une œuvre d'une richesse, d'une densité et d'une universalité extraordinaires. Surtout, son existence remplit ce qui est, chez Proust, une condition nécessaire de la connaissance des vérités profondes et de la création artistique, soit la souffrance :

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 536.

À chaque nouvelle peine trop forte, nous sentons une veine de plus qui saillit, développe sa sinuosité mortelle au long de notre tempe, sous nos yeux. Et c'est ainsi que peu à peu se font ces terribles figures ravagées du vieux Rembrandt, du vieux Beethoven, de qui tout le monde se moquait. Et ce ne serait rien que les poches des yeux et les rides du front s'il n'y avait la souffrance du cœur. Mais puisque les forces peuvent se changer en d'autres forces, puisque l'ardeur qui dure devient lumière et que l'électricité de la foudre peut photographier, puisque notre sourde douleur au cœur peut élever au-dessus d'elle, comme un pavillon, la permanence visible d'une image à chaque nouveau chagrin, acceptons le mal physique qu'il nous donne pour la connaissance spirituelle qu'il nous apporte ; laissons se désagréger notre corps, puisque chaque nouvelle parcelle qui s'en détache vient, cette fois lumineuse et lisible, pour la compléter au prix de souffrances dont d'autres plus doués n'ont pas besoin, pour la rendre solide au fur et à mesure que les émotions effritent notre vie, s'ajouter à notre œuvre. (III, 906)

Quant à nous, nous ne pouvons nous empêcher de voir, derrière les visages vieillissés et dévastés du peintre hollandais et du compositeur allemand, celui de Charlus tel que Proust nous le montre une dernière fois dans la *Recherche*, à la fin de sa vie, transformé par une attaque d'apoplexie, portant les stigmates de sa maladie mais aussi de son long et prodigieux déclin, « vieux prince déchu [à qui la maladie a imposé] la majesté shakespearienne d'un roi Lear » (III, 859). Entre les lignes du long passage précédemment cité et qui est à la fois terrible et magnifique, résigné et rempli de promesses, nous lisons le destin du baron, parfois exaltant mais souvent tragique, douloureux et fait de mensonges, de secrets, de chagrins et de déchirements somme toute vains, qui n'auront servi qu'à le faire souffrir et dont il aurait pu, grâce à la voie de salut qu'est l'Art, tirer des ressources grandioses.

¹⁵⁷ À l'instar de son modèle, Robert de Montesquiou, qui se disait « le souverain des choses transitoires ».

BIBLIOGRAPHIE

I. Œuvres de Marcel Proust

PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, éd. de Pierre Clarac et André Ferré, 3 vol., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1954.

PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, éd. de Pierre Clarac et Yves Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.

II. Ouvrages et articles sur l'œuvre de Marcel Proust

APPIGNANESI, Lisa, *Femininity and the Creative Imagination. A Study of Henry James, Robert Musil and Marcel Proust*, New York, Barnes & Noble Books, 1973.

COMPAGNON, Antoine, *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil, 1989.

DE FALLOIS, Bernard, « Préface » dans Marcel PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1954, p. 7-42.

DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, P.U.F. coll. « Perspectives critiques », 1976.

FAVRICHON, Anna, *Toilettes et silhouettes féminines chez Proust*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1987.

FESTA-McCORMICK, Diana, « Mask and Eloquence in Charlus's Pantomime », *Stanford French Review*, vol. 2, n° 1, 1978, p. 73-79.

FRANÇOIS, Simone, *Le dandysme et Marcel Proust. De Brummell au baron de Charlus*, Bruxelles, Palais des Académies, 1956.

HENROT, Geneviève, « Déviances discursives: portrait de Charlus en haut-parleur », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 32, 2001, p. 121-136.

JULLIEN, Dominique, *Proust et ses modèles*, Paris, José Corti, 1989.

MULLER, Marcel, « « Sodome I » ou la naturalisation de Charlus », *Poétique*, n° 8, 1971, p. 470-478.

RIVERS, J. E., *Proust and the Art of Love. The Aesthetics of Sexuality in the Life, Times and Art of Marcel Proust*, New York, Columbia University Press, 1980.

ROUSSET, Jean, « La voix de Charlus », *Poétique*, n° 108, 1996, p. 387-393.

III. Ouvrages et articles sur le dandysme

CARASSUS, Émilien, *Le mythe du dandy*, Paris, Armand Colin, 1971.

-----, « Dandysme et aristocratie », *Romantisme*, n° 70, 1990, p. 25-37.

FAVARDIN Patrick et Laurent BOUËXIÈRE, *Le Dandysme*, Lyon, La manufacture, 1988.

FELDMAN, Jessica R., *Gender on the Divide. The Dandy in Modernist Literature*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1993.

GARELICK, Rhonda K., *Rising Star: Dandyism, Gender, and Performance in the Fin de siècle*, Princeton, Princeton University Press, 1998.

KEMPF, Roger, *Dandies : Baudelaire et C^e*, Paris, Seuil, 1977.

LEMAIRE, Michel, *Le dandysme de Baudelaire à Mallarmé*, Paris, Klincksieck, 1978.

MONNEYRON, Frédéric, « Le dandy fin de siècle : Entre l'androgynisme et le misogynisme » dans Alain MONTANDON (éd.), *L'honnête homme et le dandy*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, coll. « Études littéraires françaises », 1993, p. 195-204.

NATTA, Marie-Christine, « Introduction » dans Jules-Amédée BARBEY D'AUREVILLY, *Du dandysme et de George Brummell*, Bassac, Plein chant, coll. « L'atelier du XIX^e siècle », 1989 [1943], p. 8-80.

STANTON, Domna C., *The Aristocrat as Art. A Study of the Honnête Homme and the Dandy in Seventeenth and Nineteenth-Century French Literature*, New York, Columbia University Press, 1980.

IV. Ouvrages et articles sur la femme

BELLET, Roger, « La Femme dans l'idéologie du « Grand Dictionnaire universel » de Pierre Larousse » dans *La femme au XIX^e siècle. Littérature et idéologie*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1979, p. 19-27.

BOLSTER, Richard, *Stendhal, Balzac et le féminisme romantique*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « Bibliothèque de littérature et d'histoire », 1970.

DECOTTIGNIES, Jean, « L'hystérique ou la femme intéressante. Poétique de la crise » dans Jean DECOTTIGNIES (éd.), *Physiologie et mythologie du féminin*, Lille, Presses universitaires de Lille, coll. « UL3 », 1989, p. 11-55.

DOTTIN-ORSINI, Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale*, Paris, Grasset, 1993.

FREUD, Sigmund, « La féminité » dans *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, trad. de l'allemand par Rose-Marie Zeitlin, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1984 [1933], p. 150-181.

KELLY, Dorothy, *Fictional Genders. Role and Representation in Nineteenth-Century French Narrative*, Lincoln/Londres, University of Nebraska Press, 1989.

MOREAU, Thérèse, « Préface » dans Jules MICHELET, *La Femme*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1981 [1859], p. 5-38.

-----, *Le sang de l'Histoire. Michelet, l'Histoire et l'idée de la Femme au XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1982.

« Femme » dans Pierre LAROUSSE (éd.), *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, 24 tomes, Nîmes, Lacour, coll. « Rediviva », 1990 [1866-1876], tome 10, p. 202-224.

V. Ouvrages et articles sur l'androgynie

BUSST, A. J. L., « The Image of the Androgyne in the Nineteenth Century » dans Ian FLETCHER (éd.), *Romantic Mythologies*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1967, p. 1-95.

ELIADE, Mircea, *Méphistophélès et l'Androgyne*, Paris, Gallimard, coll. « Les essais », 1962.

MIGUET, Marie, « Androgynes » dans Pierre BRUNEL (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions Du Rocher, 1988, p. 57-77.

MONNEYRON, Frédéric, *L'androgynie décadent. Mythe, figure, fantasmes*, Grenoble, ELLUG, 1996.

NATTA, Marie-Christine, « Notes et éclaircissements » dans Jules-Amédée BARBEY D'AUREVILLY, *Du dandysme et de George Brummell*, Bassac, Plein chant, coll. « L'atelier du XIX^e siècle », 1989, p. 171-194.

VI. Autres textes

BARRÈS, Maurice, « Préface » dans RACHILDE, *Monsieur Vénus*, Paris, Flammarion, 1977 [1884], p. 5-21.

BOUTERON, Marcel, « Avant-propos », *Cahiers balzaciens*, n° 3, 1924, p. V-VI.

BROWN, Norman O., *Life Against Death : The Psychoanalytical Meaning of History*, New York, Random House, coll. « Modern Library Paperback », 1959.

MARCHAIS, Pierre, « Idée fixe » dans *Glossaire de psychiatrie*, Paris, Masson et C^{ie}, 1970.

PIERROT, Jean, *L'imaginaire décadent (1880-1900)*, Paris, P.U.F., 1977.

PRAZ, Mario, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle. Le romantisme noir*, trad. de l'italien par Constance Thompson Pasquali, Paris, Denoël, 1977 [1966].

RAYNAUD, Ernest, *La mêlée symboliste (1890-1900). Portraits et souvenirs*, vol. II, Paris, La Renaissance du livre, 1920.

STEINER, George, *Réelles présences. Les arts du sens*, trad. de l'anglais par Michel R. de Pauw, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1991 [1989].

« Pédérastie » dans Pierre LAROUSSE (éd.), *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, 24 tomes, Nîmes, Lacour, coll. « Rediviva », 1990 [1866-1876], tome 18, p. 491-492.

VII. Œuvres littéraires citées

BARBEY D'AUREVILLY, Jules-Amédée, *Disjecta membra*, éd. de René-Louis Doyon, 2 vol., Paris, La Connaissance, 1925.

-----, *Du dandysme et de George Brummell*, éd. de Marie-Christine Natta, Bassac, Plein chant, coll. « L'atelier du XIX^e siècle », 1989 [1844].

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, éd. de Marcel A. Ruff, Paris, Seuil, 1968.

GIDE, André, *Si le grain ne meurt*, Paris, Gallimard, coll. « Le livre de poche », 1954.

PÉLADAN, Joséphin, *L'Androgyne*, Paris, E. Dentu Éditeur, 1891.

RACHILDE, *Les hors nature*, Paris, Séguier, coll. « Bibliothèque décadente », 1994 [1897].

-----, *Monsieur Vénus*, Paris, Flammarion, 1977 [1884].